

2285



DE DODE: EEN HOOFDFIGUUR IN DE OUDCHRISTELIJKE KUNST  
een iconografische studie over de afbeelding van de dode  
in de oudchristelijke grafkunst

P.C.J. van Dael



DE DODE: EEN HOOFDFIGUUR IN DE OUDCHRISTELIJKE KUNST  
een iconografische studie over de afbeelding van de dode  
in de oudchristelijke grafkunst

Promotor:

Prof. Dr. J. Christern



DE DODE: EEN HOOFDFIGUUR IN DE OUDCHRISTELIJKE KUNST  
een iconografische studie over de afbeelding van de dode  
in de oudchristelijke grafkunst

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor in de letteren  
aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen,  
op gezag van de Rector Magnificus prof. dr. A.J.H. Vendrik  
volgens besluit van het College van Decanen  
in het openbaar te verdedigen  
op vrijdag 6 oktober 1978  
des namiddags te 2.00 uur precies  
door

Petrus Canisius Joannes van Dael  
geboren te Rotterdam

Academische Pers  
Amsterdam

Dit proefschrift is tot stand gekomen onder begeleiding van  
Prof. Dr. F.G.L. van der Meer

INLEIDING	I
HOOFDSTUK I. DE DODE MET HET BOEK	1
1. <u>De dode met het boek, zittend, staand, in een "clipeus" of voor een "parapetasma": de monumenten</u>	1
Sarcofagen	1
Graffresco's	9
Grafmozaïeken, grafstenen en overige grafmonumenten	13
2. <u>De zittende dode met het boek: beschrijving en interpretatie van de gestalte</u>	17
3. <u>De dode met het boek, staand, in een "clipeus" of voor een "parapetasma": beschrijving en herkomst van de gestalte</u>	22
4. <u>De dode met het boek, staand, in een "clipeus" of voor een "parapetasma": de componenten van het cliché</u>	32
5. <u>De niet uitgewerkte portretkop</u>	53
6. <u>De grafschriften</u>	57
HOOFDSTUK II. DE DODE ALS ORANTE	63
1. <u>De monumenten</u>	63
Sarcofagen	63
Graffresco's	80
Grafmozaïeken	96
Grafstenen	99
Koptische grafstèles	102
2. <u>De christelijke dode-orante in tegenstelling met andere oranten</u>	110
Heidense oranten	110
Bijbelse oranten	121
Heiligen als oranten	128
3. <u>In welk verband komt de dode als orante voor?</u>	132
In muzisch-wijsgerige samenhang	132
In het gezelschap van de herder	134
Temidden van de "miracula Christi"	144

4. <u>De begeleiders van de dode</u>	147
5. <u>De grafschriften die de orante begeleiden en soms verklaren</u>	171
6. <u>De interpretatie van de orante</u>	180
Geschiedenis van de interpretatie	180
Proeve van conclusie	190
HOOFDSTUK III. DE DODE ALS ADORANTE	198
1. <u>Christus als "basileus"</u>	198
2. <u>De dode als "adorante"</u>	204
HOOFDSTUK IV. OVERIGE AFBEELDINGEN VAN DE DODE	220
1. <u>De verkwikking van de dode</u>	220
2. <u>De bekransing van de dode</u>	224
3. <u>Portretten van het overleden echtpaar</u>	231
4. <u>Beroepsportretten</u>	236
SAMENVATTING EN CONCLUSIES	238
CATALOGUS	253
VERKLARENDE WOORDENLIJST	319
AFKORTINGEN	322
BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE	327
AFBEELDINGEN	331
LIJST VAN DE AFBEELDINGEN	395
SUMMARY	401

## INLEIDING

De dode is een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst. Wat in feite bewaard is gebleven aan christelijke kunst uit de eerste eeuwen, is voor een groot gedeelte grafkunst. Het graf is het "eeuwige huis" van de dode. De versiering van deze woning moet daarom iets met de gestorvene te maken hebben. Middelpunt, soms zelfs enig onderwerp, van de grafdecoratie is dan ook dikwijls de afbeelding of het portret van de overledene. De grafkunst zal in de hier volgende bladzijden worden benaderd door de poort van het dodenportret. De aandacht is bijgevolge gericht op een "humanistisch" aspect van de oudchristelijke kunst.

De dode wordt in een aantal stereotiepe houdingen en met een aantal telkens terugkerende attributen afgebeeld. Zo komt men hem of haar tegen met een boekrol in de hand, of de armen opgeheven in het orantengebaar. Herkomst en betekenis van de verschillende cliché's zullen worden nagegaan.

Het gebruik van het woord "portret" behoeft enig commentaar. Soms zijn individuele trekken weergegeven (of had dit, in het geval van niet afgemaakte koppen, moeten gebeuren); vaak is het portret geïdealiseerd. Ook hier spreekt die zekere tweeslachtigheid van de Romeinse kunst: een op het conto van de hellenistische traditie te schrijven neiging tot idealiseren enerzijds, anderzijds de typisch Romeinse voorkeur voor realistische weergave.

Ook wanneer de dode in een stereotiepe houding wordt weergegeven, voorzien van een stereotiep attribuut, is er van idealisering sprake. Wanneer de overledene bijvoorbeeld in orantenhouding is afgebeeld, wordt hij op een bepaalde manier geïdealiseerd. De spanning tussen realisme en idealisme is nog groter wanneer de gestorvene in orantenhouding een portretkop (of een niet afgemaakte kop) heeft. Hoe "gelijkend" het portret van de dode ook mag zijn, door het feit dat de overledene met opgeheven armen of met een boekrol in de hand staat afgebeeld, wordt hij tevens geïdealiseerd, gepresenteerd in een ideale houding.

In dit boek wordt een overzicht geboden van de verschillende categorieën dodenportretten en van de monumenten welke onder die categorieën vallen. Aan de oudchristelijke afbeelding van de dode is bij mijn weten nog geen monografie gewijd. Wel is het dodenportret, of liever gezegd, zijn verschillende categorieën dodenportretten globaal ter sprake gekomen binnen het kader van meer omvattende of anders gedefinieerde onderzoeken. Ook zijn speciale studies gewijd aan bepaalde cliché's.

Misschien kan, wat het nog steeds omstreden orantenprobleem betreft, door een zo volledig mogelijke inventarisatie van de afbeeldingen van de dode als orante een bijdrage geleverd worden tot de interpretatie van de orantenfiguur, of tot de formulering van de probleemstelling met betrekking tot de orante.

Wat de werkwijze betreft het volgende. De verschillende manieren waarop de dode is weergegeven, komen achtereenvolgens aan de orde. Aan iedere categorie is een hoofdstuk of paragraaf gewijd. Elk hoofdstuk begint met een inventarisatie en summiere beschrijving van de monumenten die behoren tot de desbetreffende categorie. Hierna wordt een globale beschrijving van het behandelde cliché gegeven, waarbij de varianten worden opgetekend. Vervolgens wordt aandacht besteed aan de vraag naar de herkomst van het cliché en aan de toepassing ervan in de niet-christelijke en christelijke kunst. Intussen is al duidelijker geworden, welke de zeggingskracht van het cliché is. Door de samenhang waarin het gebruikt wordt, en de eventueel voorkomende bijschriften in ogenschouw te nemen, komt men tot een verdere interpretatie ervan.

De indeling van het boek in hoofdstukken volgt de onderverdeling van de afbeeldingen van de dode in verschillende categorieën. Het eerste hoofdstuk gaat over de dode met het boek, het tweede over de dode als orante, het derde over de dode als "adorante". In deze volgorde lossen genoemde cliché's elkaar af. Er valt verder een crescendo waar te nemen wat betreft het uitgesproken christelijk karakter van de verschillende cliché's. Dat het tweede hoofdstuk nogal lang, het derde daarentegen tamelijk kort is uitgevallen, vindt zijn oorzaak in het feit dat de tweede categorie vele



voorstellingen, de derde echter slechts enkele omvat.

Het vierde hoofdstuk is besteed aan de overige afbeeldingen van de dode, eerst twee meer "prospectieve" categorieën: de verkwikking en de bekransing van de dode, tenslotte twee meer "retrospectieve": portretten van het overleden echtpaar en beroepsportretten.



## HOOFDSTUK I. DE DODE MET HET BOEK

### 1. De dode met het boek, zittend, staand, in een "clipeus" of voor een "parapetasma": de monumenten

#### Sarcofagen

In deze paragraaf willen we de monumenten waarop de dode met het boek is afgebeeld, de revue laten passeren, te beginnen bij de sarcofagen. Bij een inventarisatie van deze sarcofagen blijkt dat de overledene met het boek op drie manieren is weergegeven: zittend, staand of gereduceerd tot een buste, die zich in een "clipeus" of voor een "parapetasma" bevindt. We hebben, uitgaande van deze categorieën, de sarcofagen in verschillende groepjes onderverdeeld.

#### a. De zittende dode met het boek

Op een drietal monumenten,<sup>1</sup> alle uit de derde eeuw, wordt een echtpaar afgebeeld, zittend aan de uiteinden van de sarcofaag, terwijl zij worden bijgestaan door muzen en wijzen. In het midden bevindt zich een criofoor. Een van de gezellinnen van de zittende vrouw op de sarcofaag "van de Via Salaria" heeft de orantenhouding aangenomen. Exclusief christelijke voorstellingen komen op deze sarcofagen niet voor.

Vijf sarcofagen<sup>2</sup> laten, in het midden, en profil, een zittende mannelijke gestalte zien, die zich, in vier van de vijf gevallen, in het gezelschap van een staande vrouwelijke gestalte bevindt: een luisterende leerlinge op de sarcofaag uit La Gayole, een vrouw in de houding van Polyhymnia op de kindersarcofaag te Ravenna en op de sarcofaag in het Palazzo Sanseverino, een orante op de sarcofaag in de Santa Maria Antica (afb. 11). Deze vijf

---

1. Cat. I, 35 (sarcofaag van de Via Salaria), 87, 97.

2. Cat. I, 10 (sarcofaag uit La Gayole), 25 (kindersarcofaag in het Museo Nazionale te Ravenna), 78 (Santa Maria Antica), 99, 104 (Palazzo Sanseverino).

monumenten dateren alle uit de derde eeuw. Op iedere sarcofaag komt een criofoor voor, en op vier<sup>1</sup> van de vijf exemplaren bovendien een orante. De sarcofaag in de Santa Maria Antica is de enige met expliciet christelijke voorstellingen: de liggende Jona en de doop van Christus.

b. De staande dode met het boek

Vier maal is een echtpaar weergegeven, staande op de hoeken van de sarcofaag. In het middelste paneel van een strigilisarcofaag in het museum te Ostia Antica bevindt zich Orpheus met de lier tussen een schaap en een vogel; in de hoekpanelen zijn een vrouw met een boekrol en een man met een bundel "volumina" aan zijn voeten te zien.<sup>2</sup> Aan de voorzijde van een kalkstenen sarcofaag uit Lambrate, thans in het Castello Sforzesco te Milaan, is het echtpaar afgebeeld: links de vrouw als orante, op een hoge sokkel, onder een arcade, rechts de echtgenoot, eveneens onder een arcade en op een sokkel, met een boekrol in de hand; op de linker zijkant staat een criofoor, op de rechter zijkant ziet men een leerbewerker aan de arbeid.<sup>3</sup> Wellicht is met de orante en de, slechts in een pallium gehulde, filosoof in de beide hoekpanelen van een strigilisarcofaag te Salerno eveneens een echtpaar bedoeld; in het middelste paneel bevindt zich een criofoor.<sup>4</sup> Aan de voorzijde van een sarcofaag uit Salona, thans in het Archeologisch Museum te Split, zien we, in het midden, in een "aedicula", een herder met een schaap op de schouders, links, op een sokkel, voor een arcade, een vrouw met een kind, rechts een man met een boekrol, eveneens op een sokkel en voor een arcade: het echtpaar wordt omgeven door een menigte, bestaande uit volwassenen en kinderen, allen zeer klein weergegeven; op de linker zijkant leunt een eroot op een omgekeerde fakkel, op de rechter zijkant ziet men de façade van een grafkapel en enige biddende gestalten.<sup>5</sup> Op geen van deze, alle uit de derde eeuw daterende, sarcofagen komt een expliciet christelijke voorstelling voor.

---

1. Cat. I, 10, 25, 78 (afb. 11), 104.

3. Cat. I, 18.

5. Cat. I, 110.

2. Cat. I, 21.

4. Cat. I, 109.

In het Corpus Inscriptionum Latinarum is sprake van een sarcofaag, gevonden buiten de stadsmuren van Aquileia, thans verloren geraakt.<sup>1</sup> Aan weerszijden van de inscriptie bevonden zich, links een "homo coronatus volumen tenens", rechts een "mulier stans volumen tenens": waarschijnlijk het echtpaar dat in het opschrift genoemd werd. Boven de inscriptie een "chrismon" met aan weerszijden een "columba grana depascens ex corbe". Op het deksel waren te zien "protomae duae... viri et mulieris".

Op een vijftal strigilisarcofagen,<sup>2</sup> alle uit het eerste kwart van de vierde eeuw, staat de dode alléén, in het middelste paneel, terwijl in de beide hoekpanelen zich een criofoor bevindt. Wederom ontbreken expliciet christelijke voorstellingen.

Een drietal monumenten,<sup>3</sup> uit de derde eeuw en zonder expliciet christelijke voorstellingen, vertonen een dergelijke iconografie: de dode in het midden en op de hoeken een criofoor; het zijn echter geen strigilisarcofagen.

Drie strigilisarcofagen laten in het midden de dode zien, en, in één der beide hoekpanelen, een criofoor. Het tweede paneel wordt gevuld met een rustende herder,<sup>4</sup> een "palliatu",<sup>5</sup> of een orante.<sup>6</sup> Expliciet christelijke voorstellingen ontbreken verder.

Drie strigilisarcofagen tonen, in het middelste paneel, de dode met aan weerszijden een begeleidende gestalte ("apostelen"). Op één exemplaar<sup>7</sup> bevindt zich, in de beide hoekpanelen, een criofoor, die terugkeert in het linker hoekpaneel van een andere sarcofaag.<sup>8</sup> Van de derde sarcofaag<sup>9</sup> is alleen nog maar het middelste paneel bewaard.

Nu volgen de sarcofagen met in het midden de dode, afgebeeld tussen niet-pastorale voorstellingen. Eerst twee monumenten uit het eerste kwart van de vierde eeuw waarvan de decoratie geen christelijke karakteristieken vertoont, maar die blijkens de inscripties door christenen zijn gebruikt:

---

1. Cat. I, 2.

3. Cat. I, 74, 81, 103.

5. Cat. I, 115.

7. Cat. I, 37.

9. Cat. I, 52.

2. Cat. I, 9, 11, 36, 57, 106.

4. Cat. I, 92.

6. Cat. I, 1.

8. Cat. I, 101.

een sarcofaag<sup>1</sup> met de afbeelding van een jongen die gekleed is in een "toga contabulata", en met op de hoeken een genius, die leunt op een omgekeerde fakkel, en een sarcofaag<sup>2</sup> met in het midden de jeugdige dode in een militair gewaad, voor een "parapetasma", dat door twee vliegende eroten wordt opgehouden; beneden de eroten liggen Tellus en Oceanus, de laatste geliefkoosd door Psyche.<sup>3</sup>

Resten nu een aantal sarcofagen met in het midden de dode temidden van christelijke voorstellingen: twee strigilisarcofagen in Rome,<sup>4</sup> verder een friessarcofaag in Saint-Guilhem-du-Désert,<sup>5</sup> die tijdens de Franse Revolutie werd stukgeslagen, en door J. WILPERT<sup>6</sup> weer in elkaar is gezet: deze vierde-eeuwse, aan drie zijden gebeeldhouwde, sarcofaag werd in de twaalfde eeuw in een Zuidfrans atelier bijgewerkt en, aan de achterkant, van een vierde reliëf voorzien;<sup>7</sup> aan de voorzijde bevindt zich de dode, met een boekrol in beide handen; de twaalfde-eeuwse achterkant<sup>8</sup> toont ons van links naar rechts Maria met het Kind, de Drie Magiërs, een "togatus" tussen drie begeleiders, en de Drie Jongelingen die de beeltenis van Nebukadnezar weigeren te aanbidden.

Twee friessarcofagen<sup>9</sup> laten in het midden een gesluierde vrouw zien met een opengeslagen "codex", en rechts van haar Christus, die een wonder verricht en tegelijkertijd omziet naar de dode.

Op enkele friessarcofagen<sup>10</sup> met christelijke voorstellingen, wonderen enz., wordt de dode, in het midden, begeleid door twee mannelijke gestalten ("apostelen").

In het middelste paneel van een strigilisarcofaag in de Grotte Vaticane staat de dode in een nis; links, op de hoek, een als Paulus gekarakteriseerde apostel, en aan de andere kant Petrus.<sup>11</sup>

---

1. Cat. I, 63.

2. Cat. I, 71.

3. Niet door Eros, zoals in Rep. op p. 266 staat.

4. Cat. I, 51, 88.

5. Cat. I, 108.

6. WS, III, p. 28-30.

7. F. GERKE, "Der Tischaltar des Bernard Gilduin in Saint Sermin in Toulouse", in: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse 8 (1958) 455-6.

8. WS 289, 1.

9. Cat. I, 30, 31.

10. Cat. I, 12, 29, 50, 94.

11. Cat. I, 72.



In het midden van een zuilsarcofaag, gevonden in Taşkasap, thans in het Archeologisch Museum te Istanbul, zien we in het midden een staande gestalte, mannelijk, baardloos, gekleed in tunica en "paenula", een boekrol in de linkerhand, een vinger van de rechterhand op de rol gelegd.<sup>1</sup> Aan weerszijden bevinden zich, twee keer, een baardige gestalte en een vrouw. De vrouw uiterst links is gekleed in een mouwloze tunica en een mantel, haar kapsel lijkt op een frygische muts. Zij wijst schuin naar boven. De vrouw uiterst rechts is gekleed in tunica en palla, ze is blootshoofds. In haar linkerhand heeft zij een halfgeopende "rotulus". Volgens GRABAR hebben we hier te maken met Christus tussen Petrus en Paulus en twee personificaties (de Kerk uit de heidenen en de Kerk uit de besnijdenis, of twee deugden).<sup>2</sup> De "paenula" van de middelste gestalte duidt echter niet op Christus, maar op een gewone dode. In het Archeologisch Museum te Istanbul bevindt zich een andere sarcofaag, eveneens afkomstig uit Taşkasap, uit hetzelfde atelier en uit dezelfde tijd.<sup>3</sup> We zien er Christus, zittend te midden van vier staande apostelen. Christus is gekleed in tunica en "pallium". Bovendien zijn de oren van Christus niet te zien, die van de staande man in het midden van de andere sarcofaag heel duidelijk. Het deksel van de sarcofaag met de staande dode is voorzien van twee "acroteria", die de buste van een "palliatius" vertonen,<sup>4</sup> volgens GRABAR bedoeld als de doden die in de uit voorraad geleverde sarcofaag begraven zouden worden.<sup>5</sup> Een echtpaar in één sarcofaag is normaal, twee mannen echter niet. Bovendien is de dode al op de sarcofaag zelf weergegeven. Dat de beide "acroteria" doden zouden weergeven, lijkt dus minder waarschijnlijk.

Eén keer is de dode, staand en ten voeten uit, afgebeeld op het deksel van een sarcofaag.<sup>6</sup> Van links naar rechts zijn te zien: de aanbidding door

---

1. Cat. I, 16.

2. A. GRABAR, "Sculptures byzantines de Constantinople (IV<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle)", Paris 1963 (Bibliothèque archéologique et historique de l'institut français d'archéologie d'Istanbul, XVII) 36, 127. Vgl. G. BOVINI, "Sarcofagi costantinopolitani dei secoli IV, V e VI d. C.", in: Corsi Ravenna 9 (1962) 183, en P. TESTINI, "Un rilievo cristiano poco noto del museo di Barletta", in: "Puglia paleocristiana", Bari 1970, 415 (n. 114), 423.

3. GRABAR, op. cit., pl. 9.

4. GRABAR, op. cit., 36, spreekt van "togati".

5. Ibid.

6. Cat. I, 45.

de Magiërs, de kribbe en een herder, Daniël in de leeuwenkuil, de dode, de vermenigvuldiging van de broden en de vissen, de gevangenneming en het rotswonder van Petrus. De kribbe en de herder zijn niet antiek: oorspronkelijk stond de dode dus in het midden van het deksel. De overledene wordt bijna en profil weergegeven. In haar handen heeft ze een "rotulus".<sup>1</sup> In tegenstelling tot alle andere vrouwelijke doden is zij ongeschoeid: waarschijnlijk zijn haar schoenen "weggerestaureerd" (afb. 3).

Met de gestalte van de dode op het hierboven beschreven monument is te vergelijken de gesluierde vrouw op een fragment van een sarcofaagdeksel te Arles: we zien haar van opzij, "de trois quarts" naar links gewend.<sup>2</sup> Zij is in een opengerold "volumen" aan het lezen, dat zij in beide handen houdt. Omdat er geen naam bij geschreven staat, zoals in het geval van het zojuist genoemde sarcofaagdeksel, is het niet zeker of hier een overledene is weergegeven.

### c. Portretbuste in een "clipeus"

Op 37 sarcofagen wordt, in een "clipeus" of schelp, de portretbuste van de overledene getoond.<sup>3</sup> De gebruikelijke plaats van de "clipeus" is het midden van de sarcofaag, tegen de bovenrand. In enkele gevallen bevindt het clipeusportret zich op het deksel,<sup>4</sup> één keer op de rechter zijkant van de sarcofaag.<sup>5</sup> De resterende ruimte onder de "clipeus" wordt in zes gevallen opgevuld door de rustende Jona,<sup>6</sup> drie keer door een melkende herder,<sup>7</sup> één keer door een liggende naakte herder.<sup>8</sup> De zittende en liggende gestalten van de herder en Jona zijn geschikte motieven om een niet al te hoge ruimte te vullen.

---

1. Een "codex" volgens Rep., p. 90.                      2. Cat. I, 7.

3. "Clipeus": cat. I, 4, 5, 14, 17, 19, 20, 24, 26, 33, 34, 38, 39, 41, 49, 53, 56, 59, 62, 73, 75 (afb. 5), 76, 77, 80, 83 (afb. 12), 86, 95, 98, 102, 105, 107, 112, 114. Schelp: cat. I, 40, 42, 47, 79 (afb. 6), 93. Hoewel "clipeus" en schelp niet identiek zijn, spreken we in het vervolg gemakshalve alleen maar van "clipeus".

4. Cat. I, 4, 19, 47, 83 (afb. 12).                      5. Cat. I, 114.

6. Cat. I, 33, 38, 75 (afb. 5), 76, 79 (afb. 6), 102.

7. Cat. I, 40, 86, 105.                                      8. Cat. I, 26.

Op één sarcofaag<sup>1</sup> bevindt zich, onder de "clipeus", een "cippus" met inscriptie, op twee monumenten<sup>2</sup> een "tabula" waarin het opschrift echter ontbreekt, op twee andere<sup>3</sup> een vlak met inscriptie. Eén keer is de "clipeus" in een "tabula ansata" gevat.<sup>4</sup> De "clipeus" met het portret van de dode en de "tabula" met zijn naam horen bij elkaar. Beider plaats is in het midden van de sarcofaag of het deksel. Eén keer treffen we de clipeusportretten van een echtpaar aan, en één maal die van een vrouw en een jonge man (echtpaar?), in beide gevallen aan weerszijden van de "tabula inscriptionis" op het deksel.<sup>5</sup> Soms wordt de "clipeus", evenals de "tabula", vastgehouden door "genii", één keer door zeecentauren,<sup>6</sup> één maal tenslotte door twee "palliati".<sup>7</sup>

Wat de context van onze clipeusportretten betreft: op een aantal sarcofagen komen we de herder met het schaap op de schouders tegen,<sup>8</sup> soms samen met de orante;<sup>9</sup> expliciet christelijke voorstellingen komen op deze sarcofagen verder niet voor. Soms wijst alleen maar de inscriptie uit dat we met een christelijk monument te maken hebben.<sup>10</sup> Bijna de helft van onze clipeussarcofagen vertoont geen expliciet christelijke scènes. Wat de datering van onze monumenten betreft: ongeveer vijf zijn van voor 300. Drie zijn van na 350. Van de resterende zijn er ongeveer zestien van voor 330. De "imago clipeata" komt dus vooral op de vroegere monumenten voor.

#### d. Portretbuste voor een "parapetasma"

Behalve in een "clipeus" komt men de buste van de dode ook tegen voor een "parapetasma", en wel op 33 monumenten.<sup>11</sup> Steeds betreft het een sar-

---

1. Cat. I, 59.

3. Cat. I, 20, 39.

5. Resp. cat. I, 83 (afb. 12) en 4 (afb. 4).

7. Cat. I, 114.

8. Cat. I, 5, 14, 24, 26, 41 (fragment), 56, 77, 79 (in combinatie met Jona), 105, 107.

9. Cat. I, 80, 98. Cat. I, 112: de orante in combinatie met een filosoof

10. Cat. I, 20, 39, 53, 59 (fragment), 62, 95 (fragment).

11. Cat. I, 3, 6, 8, 13, 15, 22, 23, 27, 28, 43 (afb. 13), 44, 46 (afb. 7), 48, 54, 55, 58, 60, 61, 64, 65-70, 82, 84, 85, 89-91, 96, 100.

2. Cat. I, 14, 80.

4. Cat. I, 38.

6. Cat. I, 62.

cofaagdekseel.<sup>1</sup> De buste bevindt zich links of rechts van de "tabula", zodat het portret van de dode zich naast zijn naam bevindt. In bijna alle gevallen wordt het "parapetasma" opgehouden door twee "genii".<sup>2</sup> Soms staan ze er rustig bij, meestal maken zij een loopbeweging naar binnen toe, terwijl ze achterom kijken.<sup>3</sup> Eén keer zweven zij, beide benen uitfladderend.<sup>4</sup>

De ruimte die aan de andere kant van de "tabula" overblijft, wordt vaak opgevuld met twee Jona-scènes.<sup>5</sup> Op twee sarcofaagdekseels bevinden beide echtgenoten zich aan weerszijden van de "tabula".<sup>6</sup> Eén maal worden zij allebei links van de "tabula" aangetroffen.<sup>7</sup> Op een sarcofaagdekseel in Arles zien we, links van de "tabula inscriptionis", "Axia Aeliana filia dulcissima", met een vogel in de rechter- en een druiventros in de linkerhand, en, aan de andere kant van het opschrift, haar moeder, "Hydria Tertulla coniux amantissima".<sup>8</sup>

Wat de ruimte betreft onmiddellijk links of rechts van de genius die het "parapetasma" ophoudt: deze wordt opgevuld met verschillende motieven: "genii",<sup>9</sup> hoekmaskers,<sup>10</sup> bijbelse scènes.<sup>11</sup> Twee keer<sup>12</sup> ziet men een weinig naar rechts overhellende en naar links omziende gestalte, die ook op enkele andere monumenten wordt aangetroffen.<sup>13</sup>

De portretbuste voor een "parapetasma" komt men vooral tegen op oudere sarcofagen: vijf keer voor 300, negentien maal voor 330. Wat de context betreft van de parapetasmaportretten: in vijf gevallen hebben we hoogstens

---

1. Behalve bij cat. I, 60.

2. Op cat. I, 3, 48, 95 door twee Victoriae.

3. Op cat. I, 27, 96 en 100 kijken ze naar binnen, terwijl ze een loopbeweging maken naar buiten toe.

4. Cat. I, 67.

5. Cat. I, 15, 44, 65, 67, 70, 84.

6. Cat. I, 8 en 100 (de inscriptie spreekt echter alleen maar van een "filius dulcissimus"). Op cat. I, 54 zien we, rechts van de inscriptie, de buste van een vrouwelijke orante, en, links van het opschrift, een hand met een boekrol (de echtgenoot?).

7. Cat. I, 43 (afb. 13).

8. Cat. I, 3.

9. Cat. I, 27, 28, 82.

10. Cat. I, 48, 89, 96, 100.

11. Cat. I, 15, 44, 58, 68, 91.

12. Cat. I, 46 (afb. 7), 55.

13. Sarcofaag van Theusebius te Berlijn (cat. II, 27a): rechts van de orante; cat. I, 45: rechts van de lezende Crispina (afb. 3); cat. II, 100, en Rep. 481: rechts van de "tabula".

met een crypto-christelijk monument te maken.<sup>1</sup> De overige monumenten zijn expliciet christelijk.

#### Graffresco's

Ook op catacombenfresco's komt de dode met het boek voor: zittend, staand, of alleen als portretbuste. Zittend wordt een zekere Trebius Justus afgebeeld in het "arcosolium" (lunet) van zijn hypogeum: en face, een geopende "codex" of diptiek op de knieën, omgeven door "beroepsinsignia", waaronder een opgerold "volumen" en een ronde "capsa".<sup>2</sup> Verder zijn in deze grafkamer o.a. fresco's te zien die betrekking hebben op de bouw. In het midden van het gewelf bevindt zich, tussen twee lammeren in, een herder met een "syrinx" in de rechter- en een "pedum" in de linkerhand.

Vier maal wordt een staande mannelijke gestalte aangetroffen met een opengeslagen "codex" of diptiek: met een variërende graad van waarschijnlijkheid doden-"portretten".

Rechts beneden in de boog van een "arcosolium" in de catacombe van Petrus en Marcellinus staat een jonge man, gekleed in een korte, met "clavi" versierde, tunica.<sup>3</sup> In de linkerhand heeft hij een open "codex", gericht naar de beschouwer; met de rechterhand wijst hij naar de opengeslagen pagina. Links beneden in de boog staat dezelfde gestalte, dit keer de beide handen opgeheven,<sup>4</sup> toch niet op zo'n manier dat G. KIRCH er een orantengebaar in kon zien, maar eerder een geste van bewondering of verwachting.<sup>5</sup> Volgens A. PRANDI hebben we hier met een orante te maken: beide armen zijn naar voren uitgestrekt, de rechterarm van de man is in verkorting weergegeven.<sup>6</sup> In de lunet treffen we voor de derde keer de in de dezelfde tunica

---

1. Cat. I, 8, 27 (criofoor en orante), 55, 64 (criofoor), 69 (criofoor en orante).

2. Cat. I, 127.

3. Cat. I, 125 (afb. 17).

4. Cat. II, 280 (afb. 16).

5. G. KIRSCH, "Pitture inedite di un arcosolio del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino", in: RivAC 7 (1930) 35.

6. A. PRANDI, "Argomenti e spunti di archeologia cristiana", Bari 1961, 29.

gestoken dode aan, dit maal zittend, de rechterhand uitstrekkend om een kelk in ontvangst te nemen, die hem door een jonge vrouw wordt aangereikt. Op de achtergrond is een velum opgehangen.<sup>1</sup>

Links in de lunet van een "arcosolium" in Giordani staat een man, gekleed in een tunica, in de linkerhand een geopende diptiek, die naar de beschouwer is gekeerd, zodat we kunnen lezen: "dormitio Silvestri".<sup>2</sup> In de rechterhand houdt hij een schrijfstift. In het midden van de lunet bevindt zich een criofoor, op de arcosoliumfaçade een gesluisde orante en het bronwonder, in de boog tenslotte een vogel.

In het midden van een kalotvormig "arcosolium" in de Catacomba di San Severo te Napels staat de dode, een hoge ambtenaar, gekleed in een tunica en een rode "chlamys".<sup>3</sup> Op de omhulde linkerhand draagt hij een opengeslagen "codex". Met zijn rechterhand maakt hij het spreekgebaar. Boven zijn hoofd bevindt zich een lauwerkrans. De dode is aanmerkelijk kleiner weergegeven dan zijn vier genimbeerde begeleiders, van wie wij de twee onmiddellijk naast de dode herkennen: het zijn Petrus en Paulus, die allebei de rechterhand opheffen.

Een fresco in de Catacomba di Santa Maria te Syracuse<sup>4</sup> laat een man zien die gekleed is in een tunica, en die in de linkerhand iets heeft dat lijkt op een diptiek.<sup>5</sup> Het gebaar dat hij met de rechterhand maakt, zou als een aanwijzen geïnterpreteerd kunnen worden. Een en ander is niet duidelijk meer te zien, omdat het fresco zich niet in een al te beste staat bevindt. Aan de voeten van de man een hondje, op de achtergrond bloemen.

In de catacombe van Domitilla bevindt zich een fresco waarvan alleen de linkerhelft gedeeltelijk bewaard is gebleven.<sup>6</sup> Rechts is nog een rest van een staande mannelijke gestalte te zien, links een als Petrus gekarakteriseerde figuur met een boekrol in de handen. Tussen beiden in bevindt zich

---

1. Cat. IV, 2 (afb. 18).

2. Cat. I, 123.

3. Cat. I, 118 (afb. 9).

4. Cat. I, 128.

5. G. AGNELLO, "Gli ultimi scavi nella catacomba di S. Maria a Siracusa" in: Atti del III congresso nazionale di archeologia cristiana, Trieste 1974 (Antichità altoadriatiche, VI), 460, beschrijft het voorwerp in de linkerhand van de man als een "tavola... poligonale". Waarschijnlijk is het een diptiek, zoals we die ook tegenkomen op cat. I, 123.

6. Cat. I, 121.



een boom of struik en, beneder, (thans verworpen) de achterpoter van een schaap.<sup>1</sup> Op de achtergrond is een voorhangsel geschilderd. WILPERT verklaart deze voorstelling als een "Einführungsszene": de dode wordt afgebeeld tussen Petrus en Paulus.<sup>2</sup> E. SCHAFER<sup>3</sup> ziet in ons fresco het restant van een voorstelling die in het midden Christus te zien gaf, met links drie apostelen, en rechts eveneens drie apostelen. Aan hun voeten bevond zich, als een allegorische verdubbeling, een lammerenfries. De apostelen worden van elkaar gescheiden door wijnstokken, zoals op een sarcofaag in de Sint-Pieter,<sup>4</sup> die bovendien ook het lammerenfries vertoont. Omdat we echter een typische Petruskop voor ons hebben en we ons Petrus, indien er sprake is van zes apostelen, niet op de rand van het fresco kunnen voorstellen, en de kleur van de kledij van Petrus verschilt van de kleur van het gewaad van zijn buurman, is het waarschijnlijker dat we het fresco moeten interpreteren als Petrus en de dode:<sup>5</sup> de laatste staat in ieder geval niet in orantenhouding. Of hij als attribuut een boek hanteerde, is niet meer te zien.

Slechts één keer wordt in de catacomben een portretbuste met een boek aangetroffen: op het gewelf van de "cripta del Oceano" in de catacombe van Calixtus, binnen een rechthoekige omlijsting.<sup>6</sup> Het is een man met een boekrol tussen beide handen. De kop is verwijderd. Boven het portret, binnen de omlijsting, bevindt zich een bijschrift. De overige voorstellingen in de grafkamer zijn: een Oceanuskop op het gewelf, en op de wanden een rieten heg, een orante en "genii".

De dikwijls in combinatie met het boek voorkomende spreekgeste wordt aangetroffen op de lunetschildering in het "arcosolium" van Zosime in het Coemeterium Majus: in het midden van dit fresco zien we het busteportret van de vrouwelijke overledene, met twee gestrekte vingers, en met aan weerszijden een opschrift.<sup>7</sup> Portret en opschrift worden omraamd door een vier-

---

1. Nog te vinden op de reproductie van WILPERT (WK 153, 2).

2. WK, p. 465 v.

3. E. SCHAFER, "Der 'Petrus' in der Domitillakatakombe", in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 54 (1935) 40-51.

4. Rep. 675.

5. Cf. SOTOMAYOR, "S. Pedro", 189, 227.

6. Cat. I, 119.

7. Cat. I, 124.

kante lijst. Aan beide kanten van deze lijst staat een orante. In de boog bevinden zich Jora, een cricfoor, Mozes en Aäron, die door de Israëlieten worden bedreigd.<sup>1</sup>

Waren beide bovengenoemde dodenportretten gevat in een rechthoekig of vierkant kader, een aantal portretbusten bevinden zich in een "clipeus". Een lunetfresco in de catacombe van Januarius te Napels toont het clipeusportret van Heleusinius, omgeven door wijnranken en druiventrossen.<sup>2</sup> Het is een baardige man, gekleed in tunica en "lacerra". Aan weerszijden van het hoofd vermeldt het bijschrift de naam van de dode. De arcosoliumboog is met een geometrisch patroon versierd. Beneden, aan weerszijden, een opengeslagen "codex". Op de arcosoliumfaçade, boven de boog, een kruis met alfa en omega; onder het "arcosolium" een geschilderde marmerincrustatie.

Werd in het zojuist beschreven "arcosolium" nog verwezen naar het boek, in de drie volgende gevallen gebeurt dit niet. In het "arcosolium van de togatus" in Domitilla bevinden zich, in de lunet, het clipeusportret van een "togatus", met aan weerszijden een vogel, en, in de archivolt, het rotswonder, Daniël in de leeuwenkuil en een cricfoor.<sup>3</sup>

In de lunet van een "arcosolium" in het Cimitero di San Sebastiano bevindt zich het busteportret van de jeugdige dode, die blijkens het bijschrift Paulus heette.<sup>4</sup> In de arcosoliumboog is het christogram geschilderd, omringd door sterren. Op de arcosoliumfaçade zien we beneden de aar-bidding van de Magiërs afgebeeld, en rechts, twee keer, een acclamerende engel, de een rechts boven, de ander rechts beneden. Beiden zijn gekleed in tunica en pallium, en hebben sandalen aan de voeten. De bovenste is baardloos, de benedenste baardig. Dat het engelen zijn, wordt ons duidelijk gemaakt door het tweemaal voorkomende bijschrift "angelus". Beiden hebben de rechterhand opgeheven. Links van de nis is niets meer te zien. Misschien bevonden zich hier oorspronkelijk twee figuren die samen met de beide engelen twee composities vormden.

Het fresco op een loculusafsluiting in de catacombe van Januarius laat links de portretbuste van een vrouw met een muts of kap op het hoofd zien,

---

1. WK 224.

3. Cat. I, 122.

2. Cat. I, 116.

4. Cat. I, 126.

rechts een stuk sluier en de schouder van een tweede portretbuste, en tussen beide in het opschrift: "vixxit Ru(fi)na annos LV et filia ipseius XXXVII".<sup>1</sup>

#### Grafmozaïeken, grafstenen en overige grafmonumenten

Ook op grafmozaïeken komt de dode met het boek voor. Op een exemplaar in Tarragona is een zekere Optimus geportretteerd, bekleed met de "toga contabulata", de rechterhand in het spreekgebaar, een "volumen" in de linkerhand. Op de achtergrond bevinden zich bloemen.<sup>2</sup>

Macedonius, een priester, afgebeeld op een grafmozaïek te Huesca, is gekleed in een tunica; hij houdt de rechterhand tegen de borst, en heeft in de linkerhand een "rotulus".<sup>3</sup> Het mozaïek is blijkens de inscriptie door zijn vrouw gesticht.<sup>4</sup>

In het Bardo-museum te Tunis is een mozaïek uit Tabarka, het oude Thabraca, te zien, dat een mannelijke gestalte vertoont, gekleed in een dalmatiek, staande tussen twee brandende kaarsen.<sup>5</sup> In de linkerhand houdt hij een boekrol, met de rechterhand maakt hij een spreekgebaar. Verder zijn het "crux monogrammatica" tussen alfa en omega, dit alles gevat in een krans, en rozen weergegeven.

Enkele keren komen we het portret van een man in een "clipeus" tegen: om te beginnen op een mozaïek in het Museo Pic Cristiano, afkomstig uit de catacombe van Cyriaca;<sup>6</sup> pendant is een mozaïek met de buste van een vrouwelijke orante, eveneens binnen een "clipeus"<sup>7</sup> (afb. 14-15).

Een tweede mannelijke portretbuste is te vinden in een kalotvormig "arcosolium" in de catacombe van Januarius: de "clipeus" wordt omgeven door wijnranken en druiventrossen.<sup>8</sup> Boven de nis, op de arcosoliumfaçade, wordt, in

---

1. Cat. I, 117.

2. Cat. I, 133.

3. Cat. I, 129.

4. "Macedonio prb. c. b., coniugi suo, Maria (sepulcrum (adornavit)": J. VIVES, "Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda", Barcelona 1969, nr. 255.

5. Cat. I, 136.

6. Cat. I, 132.

7. Cat. II, 301.

8. Cat. I, 131a.

een "tabula ansata", de naam van de overledene genoemd: "hic requiescit in pace sanctus Gaudiosus episcopus..." In geen van beide gevallen heeft de dode echter als attribuut het boek.

In 1971 ontdekte men in de catacombe van Januarius in Napels de zogenaamde "cripta dei vescovi".<sup>1</sup> In deze crypte werden in de vijfde eeuw acht bisschoppen bijgezet. Bij vier graven is de mozaïekdecoratie gedeeltelijk bewaard gebleven. Het zijn "arcosolia" met in de lunet een clipeusportret, dat in mozaïek is uitgevoerd.<sup>2</sup> De afgebeelde overleden bisschoppen hebben als attribuut een "rotulus" of "codex". Eén van hen heeft een donkere huidskleur (afb. 10).<sup>3</sup> Volgens U. FASOLA is hier misschien de Afrikaanse bisschop Quodvultdeus afgebeeld, die tengevolge van de invasie der Vandalen Carthago moest verlaten en in 454 in Napels stierf.<sup>4</sup> Met beide handen houdt de Afrikaanse bisschop een "codex" vast, die versierd is met een kruis en de vier evangelistensymbolen. Ook de hierboven genoemde bisschop Gaudiosus was een Afrikaanse balling.

Drie maal wordt alleen maar een buste of kop aangetroffen: op het grafmozaïek van Ursicinus te Madrid,<sup>5</sup> en op twee mozaïeken uit Tabarka in het Bardo-museum.<sup>6</sup>

Twee grafstenen tonen een zittende en een staande gestalte, deze laatste met een geopende boekrol: op een grafplaat in de catacombe van Praetextatus staat links een ongesluierd meisje, de dode, en zit rechts een man met een uitgerold "volumen";<sup>7</sup> op de fragmentarisch bewaarde grafsteen in het Museo Pio Cristiano, afkomstig uit dezelfde catacombe, is een zittende man te zien, gekleed in tunica en pallium, en een staande, op gelijke wijze geklede, man.<sup>8</sup>

Op een grafsteen uit een christelijk "coemeterium" aan de Via Appia staat volgens het corpus van de christelijke inscripties uit de stad Rome

---

1. FASOLA, "catacombe S. Cennaro", 134. vv.

2. Cat. I, 131 b-e.

3. Cat. I, 131e.

4. Op. cit., 160.

5. Cat. I, 130.

6. Cat. I, 134, 135.

7. Cat. I, 138.

8. Cat. I, 139.

een jongen, de achttienjarige Catarius uit het opschrift, afgebeeld, met een boekrol in de hand: "puer tunicatus cum volumine in manibus et altero ad pedes".<sup>1</sup>

Op een grafsteen uit Priscilla, thans in het Museo Pio Cristiano, zien we, links van het opschrift "Severa in Deo vivas", de buste van de overleden vrouw, gekleed in een "palla contabulata", en met een "rotulus" in de linkerhand, terwijl twee vingers van de rechterhand op de boekrol rusten (afb. 8).<sup>2</sup> Rechts van de inscriptie bevinden zich de drie Magiërs, Maria met het kind, en een profeet met de ster.

Op een aantal grafstenen is de afbeelding van de overledene teruggebracht tot alleen maar een buste of kopje. Het boek ontbreekt. Er wordt hier, omwille van de volledigheid, naar verwezen.<sup>3</sup> Op een exemplaar dat afkomstig is uit de catacombe van Calixtus, en dat zich thans te Anagni bevindt, is de buste van de driejarige Bonifatia in een "tabula ansata" geplaatst.<sup>4</sup> Een andere loculusplaat, eveneens uit Calixtus, laat een paard en een mannelijke buste zien: dit is niet het portret van de achtjarige Victor maar van een wagenmenner, die, tezamen met zijn paard, de naam van de overledene in beeld brengt.<sup>5</sup>

Op een grafstèle in het Koptisch Museum te Cairo bevindt zich, in een rechthoekige nis, en ten halven lijve, een man, gekleed in tunica en pallium; de "rotulus" ontbreekt, maar het, vaak met het boek verbonden, spreekgebaar is aanwezig.<sup>6</sup> Boven zijn in rode verf de letters alfa en omega aan weerszijden van een "crux ansata" geschilderd.

G.B. DE ROSSI bespreekt in zijn "Bullettino" een loden sarcofaag uit Saida (Fenicië), die, op een der zijkanten, een filosofische gestalte laat zien: deze is slechts in een pallium gehuld, heeft een boekrol in de linkerhand en steunt met de rechter op een staf.<sup>7</sup>

---

1. Cat. I, 137.

2. Cat. I, 140.

3. Cat. IV, 111-113, 115-118, 120-122, 126, 128a-b, 130a-b.

4. Cat. IV, 123.

5. Cat. IV, 125.

6. Cat. I, 141.

7. Cat. I, 142.

In 1834 werd in Salzburg (Nonntal) een bronzen plaat gevonden, die sindsdien verloren is geraakt, en alleen nog maar bewaard is in een tekening van G. PEZOLT uit 1839.<sup>1</sup> In het midden bevindt zich het clipeusportret van een baardloze oude man, gekleed in een toga. In de linkerhand houdt hij een open "codex" met de "v" van "vivas" en een christogram. Met de rechterhand wijst hij naar het boek, of maakt hij een spreekgebaar.

---

1. Cat. I, 143. Volgens R. NOLL, "Frühes Christentum in Österreich von den Anfängen bis um 600 nach Chr.", Wien 1954, 88, is de bronzen plaat een vervalsing.



## 2. De zittende dode met het boek: beschrijving en interpretatie van de gestalte

Bij de inventarisatie van de monumenten waarop de dode met het boek is afgebeeld, zijn als indelingscriteria gehanteerd: 1. het soort grafmonument (sarcofaag, graffresco's enz.), 2. de verschillende manieren waarop de overledene wordt voorgesteld (zittend, staand, buste). Op de laatstgenoemde varianten zal in de volgende paragrafen nader worden ingegaan. Eerst de zittende dode met het "volumen", die overigens alleen maar op sarcofagen voorkomt. Hoe ziet hij er uit?

Wanneer de dode zit, zien we hem altijd van opzij. Aan deze gestalte en profil beantwoordt steeds een tweede gestalte.<sup>1</sup> Deze kan zitten of staan. In het eerste geval bevinden zich de beide zittende personen aan de uiteinden van de sarcofaag.<sup>2</sup> In het tweede geval zien we in het midden van de sarcofaag, en profil, een zittende mannelijke gestalte, in het gezelschap van een staande luisteraarster: een kind, een vrouw in de houding van Polyhymnia, of een orante.<sup>3</sup>

Met de twee zittende gestalten is het echtpaar bedoeld voor wie de sarcofaag bestemd was: op één exemplaar<sup>4</sup> zijn de individuele trekken nog niet ingevuld, op een ander<sup>5</sup> heeft de vrouw een portretkop. Wat de zittende man en de staande vrouw betreft: op de sarcofaag in de Santa Maria Antica (afb. 11) hebben beiden een kop waarvan, ruwweg, alleen maar de omtrekken zijn aangegeven: het is een echtpaar. Op de kindersarcofaag te Ravenna is alleen de kop van de zittende gestalte niet uitgewerkt: het is de dode, een jongen. Wanneer we de staande luisteraarster op deze sarcofaag en de zittende man en de staande gestalte op de sarcofaag in het Palazzo Sanseverino en die van La Gayole willen identificeren, moeten we gissen. Het heeft geen zin om alle personages die in een "lees-" of "onderrichtsscène" optreden,

---

1. Behalve op cat. I, 99.

2. Cat. I, 35, 87, 97.

3. Cat. I, 10 (Brignoles), 25 (Ravenna), 78 (Santa Maria Antica: afb. 11), 99, 104 (Palazzo Sanseverino).

4. Cat. I, 87.

5. Cat. I, 97.

te willen identificeren.<sup>1</sup> Alleen wanneer we een portret, of een portretkop in aanleg, voor ons hebben, weten we: hier is de code bedield. Bij "portretten" moeten we overigens uitkijken: in de Romeinse kunst lever idealiserende en realistische tendensen naast elkaar; een riet als portret bedoelde kop kan bovendien wel eens realistisch zijn uitgevallen.

De zittende man is gekleed in *tunica* en *pallium*,<sup>2</sup> in *tunica* en "*toga contabulata*"<sup>3</sup> of alleen maar in een *pallium*,<sup>4</sup> de vrouw in *tunica* en *palla*. Soms laat de *tunica* haar rechter schouder onbedekt,<sup>5</sup> of draagt zij de *palla* over het hoofd heengetrokken.<sup>6</sup> Als attribuut is aan de man een geopende boekrol meegegeven, aan de vrouw, wanneer zij niet in de houding van *Polyhymnia* of als orante is afgebeeld, een opgerold "*volumen*"<sup>7</sup> of een citer.<sup>8</sup>

Daarbij werd reeds opgemerkt dat op alle monumenten de man voorzien is van een geopende boekrol. Hij houdt het "*volumen*" met beide handen vast en leest er in, of leest er uit voor. Of hij heeft het in de linkerhand ("*on-dertrokken lectuur*"), terwijl hij met de rechterhand het spreekgebaar maakt.<sup>9</sup> Onze monumenten met één of twee zittende gestalten<sup>10</sup> worden dan ook genoemd door H.-I. MARROU in zijn boek "*Musiques antiques*", waarin hij alle figuren die een geopende boekrol of een muziekinstrument in de handen hebben, bestudeert. In het middelpunt van de belangstelling staat het boek: daarin wordt gelezen, daaruit wordt voorgelezen; maar de leer welke is opgetekend in het boek, wordt geluisterd. Het meer actieve lezen of voorlezen en te commentariëren is voorbehouden aan de man; het passieve luisteren of onderrecht worden werd in de antieke maatschappij als meer bij de vrouw horend gedacht. Bij de opgeheven rechterarm van de vrouw op de sarcofaag van de *Via Salaria* moeten we dan ook waarschijnlijk eerder denken aan een acclamerende, beamende geste dan aan een spreekgebaar. En wanneer de echtgenote

---

1. Cf. MARROU, "*Musiques antiques*", 210, L. DE BRUYNE, "*L'initiation chrétienne et ses reflets dans l'art paléochrétien*", in: *RevScRel* 36 (1962) 40, n. 46 bis.

2. Cat. I, 25, 87, 99, 104.

3. Cat. I, 97.

4. Cat. I, 10, 35, 78 (afb. 11).

5. Cat. I, 87, 87.

6. Cat. I, 35, 78, 87.

7. Cat. I, 35, 87.

8. Cat. I, 97.

9. Cat. I, 87, 97.

10. Eehalve cat. I, 87 en 95.

een "volumen" in de hand heeft, is het opgerold.<sup>1</sup>

Het boek in de handen van de man is uitgerold. Het geeft zijn inhoud prijs. Welke is deze? De inhoud van het "volumen" wordt aangeduid door het gewaad en het gezelschap van de doden. De echtgenoot is vaak gekleed in tunica en pallium, de dracht der leraren. Wanneer de man slechts in een pallium gehuld is, en bovendien een baard heeft, wordt hij gekenschetst als filosoof. De onbedekte schouder van de vrouw op een tweetal sarcofagen,<sup>2</sup> en de houding van de luisteraarster op twee andere monumenten,<sup>3</sup> doen aan muzen denken. Muzen komen trouwens, in eigen persoon, voor op twee van de zojuist genoemde monumenten: zij worden als muzen aangeduid door de twee veren boven het voorhoofd,<sup>4</sup> of door het Griekse kapsel.<sup>5</sup> Beide sarcofagen zijn dan ook door M. WEGNER in zijn corpus van de muzensarcofagen opgenomen.<sup>6</sup> De muzen op onze monumenten houden zich niet afzijdig van de overledene: in het ene geval zien zij beide doden aan,<sup>7</sup> in het andere wordt de vrouw omringd door een drietal gebaren: een hand op de schouder, een hand tegen het muziekinstrument, een opgeheven hand dat het muzisch onderricht vergezelt.<sup>8</sup> Elders zijn de muzen vervangen door wijsgerige of leergierige mannen en vrouwen,<sup>9</sup> en weer is daar het gebaar van de hand tegen de schouder.<sup>10</sup> Door gewaad en gezelschap wordt de inhoud van het boek dus aangeduid als een doctrine (tunica en pallium van de leraar), een filosofie (pallium en baard van de wijsgeer). De doden worden gekarakteriseerd als minnaars van kunsten (citer)<sup>11</sup> en wetenschappen (zonnewijzer),<sup>12</sup> als muzische mensen (muzen,<sup>13</sup> muziekinstrument),<sup>14</sup> als mensen die veel waarde hadden gehecht aan culturele bezigheden, "cultureel" in ruime en vage zin te verstaan.

---

1. Cat. I, 35, 87.

2. Cat. I, 87, 97. Cf. de blote schouder van de muze op WEGNER, pl. 31b en 96.

3. Cat. I, 25, 104.

4. Cat. I, 87, ook cat. I, 74.

5. Cat. I, 97. Cf. het kapsel met de wrong op het achterhoofd van de beide vrouwelijke gestalten aan weerszijden van de "lezer" op cat. I, 86.

6. WEGNER, resp. 124 en 162.

7. Cat. I, 87.

8. Cat. I, 97.

9. Cat. I, 35, 97.

10. Cat. I, 35.

11. Cat. I, 97.

12. Cat. I, 35, 104.

13. Cat. I, 87, 97.

14. Cat. I, 97.

De overledene was een "gecultiveerd mens".<sup>1</sup> Daar was hij trots op en daar wilde hij om geprezen worden, ook na zijn dood. Nu dienen grafscript en sarcofaagdecoratie tevens om de gestorvene te eren.<sup>2</sup> Zij delen deze functie met de lijkrede. Waar de dode in de lijkrede om zijn "paideia"<sup>3</sup> wordt geprezen, eert de sarcofaagdecoratie hem als een muzisch mens.

In enkele gevallen is er misschien meer dan een fier omzien naar het verleden, is er hoop op de toekomst dank zij het verleden, is er sprake van apotheose dank zij muzisch onderricht.<sup>4</sup> Het boek waarin gelezen en waarover gediscussieerd wordt, kan ook als een wijsgerige verhandeling worden geïnterpreteerd. Het zich verbaal en mentaal bezighouden met filosofie werd heilzaam geacht, ook met betrekking tot voortbestaan na de dood.

Zeker dachten de christenen er zo over. Hun boek bevatte woorden van eeuwig leven.<sup>5</sup> Nu is van onze monumenten met de zittende dode slechts één zeker christelijk: de sarcofaag in de Santa Maria Antica, waar behalve de "lezer" ook Jona en de doop van Christus op voorkomen. Wat de overige sar-

---

1. MARROU, "Mousikos aner", 209 vv.

2. MARROU, "Mousikos aner", 186: "Il est des sarcophages comme de tous les autres monuments funéraires, y compris les simples inscriptions: on doit les considérer, avant tout, comme des monuments honorifiques consacrés au défunt."

3. Door MARROU, "Mousikos aner", 227, vertaald met "l'éducation reçue, la culture".

4. MARROU, "Mousikos aner", 232 vv. Op een kindersarcofaag in het Thermuseum (WEGNER, pl. 146a, 4e kwart 3e eeuw) zien we, links, een zittende leraar en een staande leerling met een open boekrol in de handen, en, in het midden, liggend, de geheroïseerde dode, omringd door acht muzen (drie dragen de dubbele vèer op het voorhoofd), zelf de plaats van de negende innemend (let op het gewaad dat één schouder onbedekt laat); onder het bed bevindt zich het dode lichaam. Is hier sprake van apotheose dank zij muzisch onderricht? Wordt er verwezen naar een binnengeleid worden in de onsterfelijkheid, wanneer een muze de dode bekranst (WEGNER, pl. 66), haar hand op de schouder van de musicienne legt (WEGNER, pl. 68, 110b, 128b) of tegen haar instrument (WEGNER, pl. 66, 110b)? Overigens is MARROU, "Mousikos aner", 253, n. 73, wat de "héroïsation par la culture" betreft terughoudender dan F. CUMONT en P. BOYANCE (verwijzingen: MARROU, op. cit., 231 vv.). In de "postface" van de anastatische herdruk van zijn "Mousikos aner" (Roma 1964, 317-318) herhaalt MARROU nog eens dat de "mousikos-aner"-voorstellingen vooral de dode bedoelen te eren, en dat de "héroïsation par les Muses" een secundair thema vormt.

5. MARROU, op. cit., 271, 273, 284.

cofagen betreft, moet rekening worden gehouden met het feit, dat deze christelijk geïnterpreteerd kunnen worden: eenduidig heidense voorstellingen ontbreken; de herder met het schaap op de schouders, en de orante, die op deze monumenten voorkomen, figureren vaak in expliciet christelijke context.

3. De dode met het boek, staand, in een "clipeus" of voor een "parapetasma": beschrijving en herkomst van de gestalte

Beginnen we deze paragraaf met de beschrijving van de dode met het boek zoals deze voorkomt op sarcofagen, staand, of gereduceerd tot een portretbuste in een "clipeus" of voor een "parapetasma". Eerst de gestalte van de overledene ten voeten uit. Dat het inderdaad de dode is die voor ons staat, blijkt o.a. uit het feit dat we verschillende keren met een niet uitgevoerde portretkop te maken hebben.<sup>1</sup> In enkele gevallen gaat het weer om een echtpaar: man en vrouw bevinden zich op de hoeken van de sarcofaag. Op een aantal monumenten treffen we de dode alleen aan, in het midden van de sarcofaag. Soms worden hem begeleiders meegegeven.

De vrouwen, wier aantal bijna twee maal zo groot is als dat der mannen,<sup>2</sup> zijn steeds in tunica en palla gekleed. Op een aantal monumenten<sup>3</sup> is de palla over het hoofd heengetrokken: het zijn alle sarcofagen die, blijkens de aanwezigheid van bijbelse scènes of van begeleidende gestalten die we voorlopig "apostelen" zullen noemen, uitgesproken christelijk zijn. Op twee, eveneens expliciet christelijke sarcofagen, is de vrouw bloots-hoofds.<sup>4</sup> In beide gevallen betreft het een jeugdige vrouw. De overige monumenten, die ons een ongesluierde vrouw tonen, zijn hoogstens cryptochristelijk. De kledij van de man is gevarieerder: tunica en pallium, slechts een pallium,<sup>5</sup> alleen een tunica,<sup>6</sup> een militair gewaad,<sup>7</sup> tunica en "toga contabulata".<sup>8</sup>

De dode heeft een boekrol in de linkerhand, twee maal geopend, in de overige gevallen opgerold. Twee keer is er sprake van een opengeslagen

---

1. Acht keer een niet uitgevoerde portretkop: cat. I, 36, 51, 57, 72, 74, 92, 103, 106.

2. Vrouwen (23 maal): cat. I, 1, 2, 7, 11, 12, 21, 29 (afb. 1), 30, 31, 36, 37, 45 (afb. 3), 50, 51, 57, 72, 74, 81, 92, 94, 101, 103, 106; mannen (14 maal): cat. I, 2, 9, 16, 18, 21, 52, 63, 71, 88, 108, 109, 110, 111, 115.

3. Cat. I, 7, 12, 29 (afb. 1), 30, 31, 37, 45 (afb. 3), 51, 72, 94.

4. Cat. I, 50, 101.

5. Cat. I, 109, 115.

6. Cat. I, 88: de dode is een jongen.

7. Cat. I, 71: de dode is een "eques Romanus".

8. Cat. I, 9. Cat. I, 63: de dode is een "clarissimus puer".

"codex".<sup>1</sup> Gewoonlijk maakt de rechterhand het spreekgebaar. In enkele gevallen grijpt deze hand in de lus die op borsthoogte door de palla gevormd wordt.<sup>2</sup> Soms bevindt zich aan de voeten van de overledene een "capsa", een bundel boekrollen, of een duif. De vrouw op twee sarcofaagdeksels<sup>3</sup> wijkt af van de doden op de zojuist behandelde sarcofagen: zij wordt half van opzij gezien. Bovendien is zij, in beide gevallen, in een geopend "volumen" aan het lezen.

De dode wordt op zijn sarcofaag niet altijd ten voeten uit weergegeven. Vaak is het alleen maar een portretbuste, in een "clipeus" of voor een "parapetasma", die getoond wordt. Beginnen we met de portretclipeus. Meestal hebben we inderdaad met de "clipeus", het ronde schild, te maken, dat als achtergrond en omlijsting dient van het portret van de dode. Enkele keren is er sprake van een schelp,<sup>4</sup> één keer van een contaminatie tussen schild en schelp,<sup>5</sup> één maal van een vierkante<sup>6</sup> en in één geval van een polygone omlijsting.<sup>7</sup> Soms kan echt gesproken worden van een clipeusportret.<sup>8</sup> Vaker is het slechts een onuitgevoerd portret, met andere woorden: een kop waarvan alleen maar de vage omtrekken zijn aangegeven.<sup>9</sup> Het aantal mannelijke doden overtreft dat der vrouwelijke overledenen.<sup>10</sup> Het aantal jeugdigen is tamelijk groot.<sup>11</sup>

---

1. Cat. I, 30, 31.

2. Cat. I, 29 (afb. 1), 74, 103.

3. Cat. I, 7, 45 (afb. 3).

4. Cat. I, 40, 42, 47, 79 (afb. 6), 93

5. Cat. I, 34.

6. Cat. I, 32. De vierkante omlijsting, waarbinnen de oude, wat mannelijk uitziende, dame zich bevindt, en het realisme waarmee zij is weergegeven, verwijzen ons naar een ander soort funerair portret, namelijk de grafreliëfs uit de vroege keizertijd die één of meer busten in een "aedicula" tonen, een formule die herinnert aan de dodenmaskers die in het "tablinum" of "atrium" van het woonhuis in "armaria" werden bewaard. Zie: BOVINI, "sarcofagi", 52-53.

7. Cat. I, 19.

8. Cat. I, 32, 53.

9. Cat. I, 26, 47, 53, 77, 80, 83 (afb. 12), 93, 102, 105.

10. Twintig mannelijke: cat. I, 4 (afb. 4), 5, 17, 20, 34, 41, 42, 47, 49, 53, 62, 75 (afb. 5), 76, 77, 79, 83 (afb. 12), 86, 95, 107, 114; vijftien vrouwelijke: cat. I, 4, 24, 32, 33, 38-40, 56, 59, 73, 80, 93, 98, 102, 105.

11. Vier jeugdige mannen (cat. I, 5, 75, 79 (afb. 6), 107), zes jongers (cat. I, 34, 41, 62, 76, 86, 95), één jeugdige vrouw (cat. I, 40), twee meisjes (cat. I, 39, 56).

Verreweg de meesten hebben een boekrol in de linkerhand en maken met de rechterhand het spreekgebaar. Vier maal ontbreken deze geste en dit attribuut en zien we, hoe de dode in de lus van zijn bovenkleed grijpt.<sup>1</sup> Drie keer wordt dit gebaar gecombineerd met het "volumen" in de linkerhand,<sup>2</sup> twee keer met het spreekgebaar.<sup>3</sup> We merken verder op dat, op één uitzondering na,<sup>4</sup> de man steeds een boekrol in de hand heeft. Bij vrouwen en kinderen kan hij ontbreken. Een enkele keer is slechts één hand, in het spreekgebaar<sup>5</sup> of met een boekrol,<sup>6</sup> of zijn alleen maar de schouders<sup>7</sup> te zien. De vrouwen zijn gekleed in tunica en palla. Opvallend is dat geen enkele vrouw gesluierd is. De mannen zijn gekleed in tunica en pallium of "toga contabulata".<sup>8</sup>

Wat de portretbusten voor een "parapetasma" op sarcofaagdeksels betreft: het feit dat vaak de kop niet is uitgewerkt, wijst er op dat hier inderdaad doden zijn bedoeld. De vrouwen zijn in grotere getale vertegenwoordigd dan de mannen. Slechts één maal wordt een kind aangetroffen.<sup>9</sup> Op één monument<sup>10</sup> zien we, in het midden van de sarcofaag, een vrouwelijke orante: het is niet duidelijk of dit een portret is. In ieder geval bevindt zich op het deksel, voor een "parapetasma", de buste van een man, gekleed in tunica en "toga contabulata". In de "tabula inscriptionis" wordt de naam vermeld van de 43-jarige Marcus Claudianus.

De normale kledij is wederom tunica en pallium (of palla). Onder de mannen bevinden zich opnieuw enkele "togati".<sup>11</sup> Opvallend is weer dat de vrouw steeds ongesluierd is, behalve op één sarcofaagdeksel (afb. 13),<sup>12</sup> waar zij

---

1. Cat. I, 39, 62, 77, 80.

2. Cat. I, 47, 73, 98.

3. Cat. I, 14, 38.

4. Cat. I, 77. Op cat. I, 42 ontbreekt bij de clipeusbuste de linkerarm, zodat we niet kunnen beoordelen of hier oorspronkelijk de boekrol al of niet aanwezig was.

5. Cat. I, 20.

6. Cat. I, 26, 49.

7. Cat. I, 76, 86.

8. "Toga contabulata": cat. I, 17, 42, 53, 83 (afb. 12), 107. De jongen op cat. I, 41 heeft alleen een tunica aan; de man cat. I, 49, een "praepositus militum", heeft boven zijn tunica een schoudermantel.

9. Cat. I, 3.

10. Cat. I, 82.

11. Cat. I, 8, 13, 82, 100.

12. Cat. I, 43.



met haar man, die in orantenhouding is afgebeeld, hetzelfde "parapetasma" deelt.<sup>1</sup> Wat houding, gebaar en attribuut betreft: de gebruikelijke combinatie, spreekgeste en boekrol, komt ook bij de parapetasmaportretten het meeste voor. Een geliefde combinatie is verder: de "rotulus" in de linkerhand en de andere hand, niet in het spreekgebaar opgeheven, maar grijpend in de lus van het bovenkleed.<sup>2</sup> Opvallend genoeg komt deze laatste combinatie alleen bij vrouwen voor. Men liet hen kennelijk liever niet aan het woord. Eén keer wordt de boekrol in de rechterhand van de dode aangetroffen.<sup>3</sup>

In de overige soorten grafmonumenten wordt de "rotulus", het gebruikelijke attribuut op de sarcofagen, vaak vervangen door een "codex" of dip-tiek.<sup>4</sup> De kleding is verder minder uniform dan in de sarcofaagsculptuur: tunica en pallium komen zelden tegelijk voor.<sup>5</sup>

De staande gestalte van de dode, gekleed in tunica en pallium, een boekrol in de hand, en vaak gereduceerd tot een portretbuste in een "clipeus" of voor een "parapetasma", blijkt een stereotiepe figuur te zijn, die vooral op sarcofagen voorkomt. Op zoek naar een dergelijke gestalte in de funeraire sculptuur, wordt men getroffen door de gelijkenis met een der hoofdfiguren op de zogenaamde muzensarcofagen: Calliope. Hoe werd zij, de voor-naamste en eerbiedwaardigste onder de negen muzen, op Romeinse sarcofagen afgebeeld?<sup>6</sup> Calliope heeft in de Griekse en Romeinse kunst geen typische iconografische kenmerken, totdat ze in de derde-eeuwse sarcofaagplastiek volgens een vast schema wordt weergegeven: rustig staand, het linker- en het rechterbeen zijn respectievelijk stand- en speelbeen. De linkerarm hangt naar beneden en wordt, op de hand na, door de palla omhuld. De rechterarm is gebogen, de hand omvat de lus die door de zoom van het boven-

---

1. De gesluisde buste op cat. I, 28 is gedeeltelijk modern.

2. Cat. I, 8, 61, 85, 90, 91, 100; op cat. I, 96 zien we alleen maar de rechterhand: deze grijpt in de lus van de palla.

3. Cat. I, 44.

4. Zie p. 9, 10, 14, 16.

5. Zie p. 14.

6. Zie WEGNER, 98-99, 109, 118, 121.

kleed, op borsthoogte, gevormd wordt. Soms heeft zij een boekrol in de linkerhand of houdt zij de "rotulus" met beide handen voor de borst. Dit schema gaat terug op een vaststaand type uit de volronde plastiek.<sup>1</sup>

Voordat verder wordt ingegaan op de gelijkenis tussen de dode met het boek op christelijke monumenten, en Callicpe, volgt eerst een korte beschrijving van het genre der muzensarcofagen en van de manier waarop op deze monumenten de overledene wordt weergegeven. Daarbij wordt uitgegaan van het corpus van WEGNER.

1. De oudste muzensarcofagen laten alleen maar de negen muzen zien, eventueel samen met Apollo of Athena of met beiden. Het chronologisch gerangschikte platengedeelte van het corpus van WEGNER begint met een exemplaar uit het tweede kwart van de tweede eeuw n. C.<sup>2</sup> Driekwart eeuw later komt men ook de dode in het gezelschap van de muzen tegen, staand<sup>3</sup> of zittend.<sup>4</sup> Een keer wordt de dode met Apollo geïdentificeerd,<sup>5</sup> twee maal met Calliope.<sup>6</sup> Tot dusverre betrof het steeds friessarcofagen. Er bestaat verder een groep friessarcofagen die, behalve de muzen, ook het echtpaar afbeelden, gezeten aan de uiteinden van de sarcofaag.<sup>7</sup>

2. Voornamelijk in het laatste kwart van de derde eeuw vinden we een aantal driedelige strigilisarcofagen, waarop, in de beide zijpanelen, het echtpaar is afgebeeld, zittend en vergezeld van muzen en wijzen.<sup>8</sup>

---

1. In dit verband denkt WEGNER, 118, 121, aan het type van de "piccola Ercolarese" (G. TRAVERSARI, "Statue iconiche femminili Cirenaiche", Roma 1960, nr. 34-38, pl. 18-20; G.E. RIZZO, "Prassitele", Milano-Roma 1932, 92, pl. 136-137).

2. WEGNER, pl. 1a: negen muzen.

3. WEGNER, pl. 31b, ong. 230; pl. 36a, 240-250; pl. 37a, 225-250; pl. 131b, 250-300.

4. WEGNER, pl. 54a, midden 3de eeuw; pl. 59, 250-275; pl. 71, 250-275 ("Plotinus-sarcofaag": op dit fragment komen evenwel geen echte muzen voor); pl. 72, eind 3de eeuw; pl. 126a, 300-325.

5. WEGNER, pl. 31a, ong. 230.

6. WEGNER, pl. 104a, 275-300; pl. 127b, 275-300.

7. WEGNER, pl. 56, 250-275; pl. 65a, ong. 250; pl. 66, 250-275; pl. 67, ong. 300; pl. 68, ong. 300; pl. 104b, begin 4de eeuw; pl. 128a, 325-350; pl. 128b, 350-400 (de laatstgedateerde muzensarcofaag, in het midden "dextrarum iunctio").

8. WEGNER, pl. 65b, 275-300; pl. 109b, ong. 275; pl. 110a, eind 3de eeuw; pl. 110b, eind 3de eeuw (= cat. I, 97); pl. 111a, eind 3de eeuw; pl. 111b, eind 3de eeuw; pl. 124b, 300-325.

3. Een aantal vijfdelige strigilisarcofagen geeft in het middenpaneel een zittende "mousikos aner" weer en een staande muze (meestal Polyhymnia),<sup>1</sup> of een staande vrouw<sup>2</sup> of zittende man<sup>3</sup> tussen twee muzen.

4. In het Kleinaziatische Aphrodisias, het huidige Geyre, bevinden zich drie zuilsarcofagen die ons de dode laten zien, staand in het gezelschap van de muzen.<sup>4</sup> Op een van deze monumenten wordt hij met Calliope geïdentificeerd.<sup>5</sup> In het Campo Santo te Pisa bevindt zich tenslotte een nissarcofaag uit ongeveer 300, werk van een geëmigreerde beeldhouwer uit Klein-Azië: in de middelste nis is de dode afgebeeld, gekleed in "toga trabeata", in de nis links van hem zijn vrouw (portretkop, geen veren), in de overige nissen muzen.<sup>6</sup>

Calliope staat, als de belangrijkste muze, vaak op een ereplaats: in het midden van de sarcofaag, naast Apollo of naast Athena. We hebben hierboven al gezien, dat de dode soms met Calliope wordt geïdentificeerd. Twee keer<sup>7</sup> staat de aldus met de hoofdmuze gelijkgestelde dode in het midden van de sarcofaag: hij wordt hier dus op een heel bijzondere wijze geëerd.

Gaan we thans nader in op de gelijkenis tussen de dode met het boek op christelijke monumenten, en Calliope. Op twee sarcofagen<sup>8</sup> die de dode ten voeten uit laten zien, houdt deze de boekrol in beide handen. Op een veel groter aantal monumenten<sup>9</sup> heeft de overledene de "rotulus" in de linkerhand (de boekrol wordt omklemd, of rust op de handpalm), terwijl twee vingers

---

1. WEGNER, pl. 75a, 240-250 (de "mousikos aner" en Polyhymnia hebben beiden portretkoppen); pl. 75b, 250-275 (gesluisde vrouw in de houding en met de boekrol van Calliope); pl. 75c, 250-275 (de staande vrouw is noch door houding noch door attribuut als muze gekenmerkt); pl. 76b, na-Gallië-nisch (de staande vrouw is noch door houding noch door attribuut als muze gekenmerkt); pl. 76c, 275-300 (de staande vrouw is noch door houding noch door attribuut als muze gekenmerkt); pl. 76a, 300-325; pl. 78a, 250-275; pl. 79a, 250-275; pl. 119a, begin 4de eeuw; pl. 119c, 300-325.

2. WEGNER, pl. 120a, ong. 300; pl. 120b, 275-300.

3. WEGNER, pl. 120c, begin 4de eeuw (de zittende man wordt vergezeld door een muze en een filosoof); pl. 122b, 300-350.

4. WEGNER, pl. 83b, 200-225; pl. 83d en pl. 85d.

5. WEGNER, pl. 83d.

6. WEGNER, pl. 95-96.

7. WEGNER, pl. 83d en 127b.

8. Cat. I, 37, 72.

9. Cat. I, 21, 50, 57, 81, 92 (de dode ten voeten uit), 32, 34, 40, 56, 59, 79, 95, 102, 105 (buste in "clipeus"), 27, 43, 48, 64, 65, 67, 84, 89, 100 (buste voor "parapetasma").

van de rechterhand op of tegen de rol worden gelegd (afb. 6). Deze houdingen treffen we in enkele gevallen ook aan bij Calliope: zij houdt de boekrol in beide handen<sup>1</sup> of in de linkerhand, terwijl zij twee vingers van de rechterhand tegen<sup>2</sup> of op<sup>3</sup> de "rotulus" legt. Op sommige monumenten grijpt de rechterhand van de dode in de lus van het bovenkleed;<sup>4</sup> hij houdt daarbij zijn arm zozeer naar rechts dat de lus dwars over de borst komt te liggen (afb. 1). Ook deze houding komt voor bij Calliope.<sup>5</sup> Hierboven hebben we gezien dat de gebruikelijke kleding van de dode bestaat uit tunica en pallium (palla).<sup>6</sup> Dit is ook de kledij van Calliope. We zagen dat in bijna alle gevallen de vrouw orgesluierd was. Ook Calliope is ongesluierd. Tenslotte: de bundel "rotuli" of de "capsa" aan de voeten van de (eventueel) christelijke dode<sup>7</sup> worden teruggevonden bij Calliope.<sup>8</sup>

De hierboven genoemde voorstellingen van Calliope komen alle voor in de derde eeuw of in het eerste kwart van de vierde eeuw.<sup>9</sup> De dode met boekrol figureert op christelijke sarcophagen van na 330 milder dan op sarcophagen van daarvoor.<sup>10</sup> Calliope en de dode met boekrol op christelijke sarcophagen

---

1. WEGNER, pl. 35, 225-250 (de vierde van rechts is Calliope); pl. 126b, 300-325 (de tweede van rechts).

2. WEGNER, pl. 104a, 275-300 (de dode wordt met Calliope vereenzelvigd); pl. 127b, 275-300 (de dode wordt met Calliope vereenzelvigd).

3. WEGNER, pl. 59, 250-275 (rechts van de dode).

4. Cat. I, 29 (de dode ten voeten uit), 39, 47, 98 (buste in "clipeus"), 47, 61, 90, 91 (buste voor "parapetasma").

5. WEGNER, pl. 37a, 225-250 (de dode wordt met Calliope vereenzelvigd); pl. 54b, 250-275 (de dode, de vijfde gestalte van links, wordt met Calliope vereenzelvigd); pl. 120b, 275-300 (deze houding ook bij de dode).

6. Zie p. 22, 24.

7. Cat. I, 21, 36, 51, 52, 57, 74, 92, 106.

8. WEGNER, pl. 27a (Calliope is de vierde van rechts); pl. 31b (de vierde van rechts); pl. 36a (de vierde van rechts, aan de voeten van de dode in de houding van Calliope een "capsa"); pl. 37a (de dode wordt met Calliope vereenzelvigd); pl. 104a (de dode wordt met Calliope vereenzelvigd); pl. 120b (een "capsa" tussen Calliope en de dode in de houding van Calliope); pl. 127b (aan de voeten van de dode in de houding van Calliope een "capsa" met daarboven een buidel bestaande uit regen "rotuli").

9. Uit ongeveer 300 dateren WEGNER, pl. 95 en 120a. Uit het begin van de 4de eeuw dateren pl. 102a en 120c. Uit 300-320 dateert pl. 125a. Uit het 1ste kwart van de 4de eeuw dateren pl. 76a, 126a en 126b.

10. Sarcophagen (met een staande dode) in Rome van na 330: cat. I, 31, 37, 72. Wat de portretten in een "clipeus" of voor een "parapetasma" betreft: zie p. 7-8.

zijn dus gedeeltelijk tijdgenoten van elkaar. Gezien de overeenkomsten tussen beide figuren moet in verband met de ontstaansgeschiedenis van de gestalte van de dode met het boek gewezen worden op Calliope.

Calliope echter en de dode met het boek op christelijke sarcofagen die gelijkenis vertoont met deze muze, zijn, op hun beurt, vaak weergegeven volgens het zogenaamde Eretriatype, dat door M. BIEBER beschreven is.<sup>1</sup> Deze auteur spreekt van het Eretriatype naar een van de eerste representanten, de "jongeling van Eretria", een statue uit de tweede eeuw v. C. in het Nationaal Museum te Athene.<sup>2</sup> Hij is gehuld in een "himation". De rechterarm is gebogen en bedekt door het gewaad. De hand grijpt in de lus die door de bovenrand van de mantel gevormd wordt. De omhulde linkerarm hangt naar beneden. Het Eretriatype is verwant aan en gaat gedeeltelijk terug op het oudere "Sophocles- en Aeschinestype".<sup>3</sup> Sophocles en Aeschines staan met de linkerhand in de zij. De rechterhand grijpt, evenals bij de jongeling van Eretria, in de lus van het "himation". De houding van de jongeling van Eretria is ingehoudener, bescheidener, dan die van Sophocles of Aeschines.<sup>4</sup>

Het Eretriatype komt men tegen op Griekse funeraire reliëfs uit de hellenistische en Romeinse periode,<sup>5</sup> verder op Romeinse grafstenen uit de republiek en de vroege keizertijd.<sup>6</sup> Bij Romeinse monumenten spreekt BIEBER van "Romani palliati".<sup>7</sup> "Romani palliati", in de houding van de jongeling van Eretria, komen ook voor als vrijstaande statuen,<sup>8</sup> daterend uit de tijd van de republiek of van de keizertijd (slechts weinige uit de laatromeinse periode): soms hebben ze een boekrol in de linkerhand en een "scrinium" aan

---

1. M. BIEBER, "Roman Men in Greek Himation (Romani palliati); a Contribution to the History of Copying", in: Proceedings of the American Philosophical Society 103 (1959) 374-417 (cf. idem, in: American Journal of Archaeology 58 (1954) 143)..

2. BIEBER, 378, afb. 4.

3. Een representant van het "Sophoclestype" bevindt zich in het Museo Gregoriano Profano. Het "Sophocles- en Aeschinestype" dateert van ongeveer 340-330 v. C.

4. BIEBER, 380, 413.

5. Ibid., 380-381.

6. BIEBER, 385-392.

7. BIEBER, 416.

8. Ibid., 394-404.

de voeten.<sup>1</sup> Tenslotte worden ze aangetroffen in de sarcofaaghunst:<sup>2</sup> ook in de vorm van portretbusten in "clipei". Er bestaan ook "palliatae",<sup>3</sup> weergegeven volgens het Eretriatype: statuen, of op grafreliëfs en sarcofagen.<sup>4</sup> Ook christelijke monumenten tonen "palliati" en "palliatae" volgens het Eretriatype: niet alleen de dode,<sup>5</sup> maar ook Christus<sup>6</sup> en de apostelen, allen met het karakteristieke gebaar van de rechterhand die grijpt in de lus van het pallium, en soms met de boekrol in de andere hand.

Wat heeft de gestalte, gehuld in een pallium, de rechterhand grijpend in de lus van de bovenrand van het gewaad, in de linkerhand eventueel een boekrol, soms een "scrinium" aan de voeten, ons te zeggen? Waarom werd de dode zó, volgens het Eretriatype, weergegeven? De "rotulus" en het in oorsprong Griekse pallium duiden op ontwikkeling, beschaving, cultuur (en dit betekent in feite, voor een gedeelte, Griekse cultuur). De als "Romani palliati" afgebeelden zijn leden van de "upper middle class", de stand die, in iedere maatschappij, literatuur en kunst apprecieert, of hoort te appreci-

---

1. Bijv. een (graf)beeld uit de 1ste helft van de 1ste eeuw v. C. van een "togatus", weergegeven volgens het Eretriatype, een boekrol in de linkerhand (Museo Nazionale delle Terme, B.M. FELLETTI MAJ, "Museo Nazionale Romano, i ritratti", Roma 1953, nr. 42); de "Mario" in het Capitolijns Museum, begin 2de eeuw n. C.: de linkerhand met de boekrol is gerestaureerd, de kop is waarschijnlijk 17de-eeuws, een "scrinium" bij de linkervoet (BIEBER, 396, afb. 37 = H. STUART JONES, "The Sculptures of the Museo Capitolino", Oxford 1912, pl. 69, p. 284); de zogenaamde Julianus de Afvallige in het Louvre: een "rotulus" in de linkerhand (BIEBER, 405, afb. 47); Boekarest, Nationaal Museum, 370-380: een bundel boekrollen aan de voeten.

2. BIEBER, 404-408.

3. Ibid., 409-410.

4. Bijv. op het deksel van een Endymionsarcofaag in het Museo Capitolino (BIEBER, 414, afb. 62c); een laat-Antonijnse sarcofaag in de Cortile del Belvedere met in het midden een jongen in een lange tunica (oorspronkelijk een meisje?) en pallium, met een rol in de linkerhand en de rechterhand in de lus van het pallium (AMELUNG, II, pl. 16, p. 148-149); een sarcofaag met een clipeusportret in het Museo Capitolino (BIEBER, 409, afb. 55 = H. STUART JONES, "The Sculptures of the Museo Capitolino", Oxford 1912, pl. 8).

5. "Palliati": cat. I, 47, 62, 77 (clipeusportretten, in het eerste geval een "rotulus" in de linkerhand). "Palliatae" ten voeten uit: cat. I, 29 (afb. 1), 74, 103 (steeds een "rotulus" in de linkerhand). Buste van een "palliata" in een "clipeus": cat. I, 38, 39, 73, 80, 98 (de laatste twee met een "rotulus" in de linkerhand). Buste van een "palliata" voor een "parrapetasma": cat. I, 8, 61, 85, 90, 91, 96, 100 (de voorlaatste zonder, de overige met een "rotulus" in de linkerhand).

6. Sarcofaag uit Istanbul in Berlijn (VOLBACH-HIRMER, pl. 73).

eren, in ons geval Griekse kunst en literatuur.<sup>1</sup> BIEBER merkt op dat niet alle "palliati" redenaars of filosofen waren, maar "bookish people", boekenmensen.<sup>2</sup> De ingetogenheid en ingehoudenheid van het Eretriatype tenslotte maakten deze gestalte bijzonder geschikt voor graf- en eremonumenten.

1. BIEBER, 415.

2. Ibid., 413.

4. De dode met het boek, staand, in een "clipeus" of voor een "parapetasma": de componenten van het cliché

Nadat we ons in de vorige paragraaf hebben beziggehouden met de voorgeschiedenis van de staande gestalte met het boek, zullen we in de volgende alinea's de verschillende componenten bestuderen, waaruit het cliché van de rotulusfiguur is samengesteld.

Het boek

Eerst het "volumen". Th. BIRT heeft er een heel boek aan gewijd.<sup>1</sup> Om te beginnen: hoe werd het gelezen? Men pakte het met de rechterhand beet en, terwijl men las, vormde zich in de linkerhand een tweede rol. Was het boek uit, dan had men het, volledig opgerold, in de linkerhand. Hoe houdt deze hand het opgerolde "volumen" vast? BIRT onderscheidt het "grijp-" en het "draagmotief". Bij het eerstgenoemde motief<sup>2</sup> omklemt de hand het "volumen". Hier is sprake van een vaste greep, dit om verschuiving, waardoor het boek beschadigd zou kunnen worden, te vermijden. Het "volumen" is reeds enige tijd geleden gelezen. Opgerold en door de linkerhand omklemd, fungeert het nu als attriboot. We treffen het aan bij muzen, dichters, filosofen, ambtenaren, of in de greep van de linkerhand van de dode die, zoals BIRT zegt, "literarische Interessen hegte". De rechterhand is steeds vrij "zum Ausdruck des Innenlebens":<sup>3</sup> dit laatste geschiedt bijvoorbeeld door middel van het spreekgebaar.

Het tweede motief<sup>4</sup> wordt draagmotief genoemd, omdat het "volumen" rust op de binnerrand van de linkerhand; de rechterhand bevindt zich bij of boven het boek: dit om met twee of meer vingers de bovenkant van de rol te egaliseren, zodat er nergens nog iets uitsteekt. De lectuur is zojuist beëindigd. Dit motief komen we niet tegen in de volronde plastiek, omdat

---

1. Th. BIRT, "Die Buchrolle in der Kunst; archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen", Leipzig 1907.

2. Ibid., 44-45.

3. Ibid., 45.

4. Ibid., 102.



het niet statisch-representatief is, maar eerder genre-achtig.

Wat betreft de geste van de rechterhand met de uitgestrekte vingers: is hier altijd van een egaliseren sprake, zoals BIRT wil? Soms bevinden zich twee vingers boven, óp, soms opzij, tégen het uiteinde van de "rotulus". In het eerste geval zou inderdaad van een egaliseren sprake kunnen zijn. In het tweede geval hebben we misschien met een spreekgebaar te maken. Maar wellicht kan ook in het eerste geval aan een spreekgebaar worden gedacht. De twee vingers op de "rotulus" komen we namelijk, op enkele sarcophagen,<sup>1</sup> ook tegen wanneer de rol omklemd wordt (afb. 6). Hier kan van een egaliseren geen sprake zijn. Soms hebben we met het draagmotief en de twee vingers op de boekrol te maken, terwijl de rol al is dichtgebonden:<sup>2</sup> ook hier is van een egaliserend gebaar geen sprake.<sup>3</sup> Misschien moeten we in beide gevallen aan een spreekgebaar denken, zowel wanneer de twee vingers op de "rotulus" rusten, als wanneer ze tegen de boekrol zijn aangelegd.

Welke is de inhoud van de boekrol? We beperken ons voornamelijk tot het opgerolde "volumen". Het geopende is al ter sprake gekomen.<sup>4</sup> Wat is de bedoeling van de gesloten boekrol die de dode is meegegeven? Al is het misschien een vaag teken, het kan niet zonder opzet zijn wanneer men dit attribueert als het ware verdubbelt door aan de voeten van de dode een hele bundel boekrollen te plaatsen of een "capsa". En soms wordt het gesproken woord bij het geschrevene gevoegd: er is een verband tussen spreekgebaar en boek. De twee uitgestoken vingers lijken soms te wijzen naar de rol,<sup>5</sup> of ze zijn zelfs op de "rotulus" gelegd.<sup>6</sup> De tunica en het pallium, waarin de dode is gekleed, hebben hetzelfde "doctrinaire" karakter als het "volumen" en het spreekgebaar. Ook de hand die grijpt in de lus van het bovenkleed, hoort thuis in deze sfeer: we komen dit gebaar immers vaak tegen bij Calliope, de voornaamste der muzen, of bij mannen als Sophocles.<sup>7</sup>

---

1. Cat. I, 34, 50, 56, 79, IV, 36.

2. Rep. 245, 396 (cat. I, 57), 528, WS 188,2 (cat. III, 7).

3. BIRT, 102, denkt bij de dichtgebonden boekrol die vastgehouden wordt volgens het draagmotief, aan "eine Missdeutung des ursprünglichen Sinns der Erfindung"..

4. Zie p. 19.

6. Bijv. cat. I, 40.

5. Bijv. cat. I, 36.

7. Zie p. 25, 26, 29.

Al wordt de dode niet lezend weergegeven, hij heeft gelezen. Hij was in ieder geval een geletterd man.<sup>1</sup> Het opgerolde "volumen", omklemd door of gedragen op de linkerhand, heeft iets van een statussymbool. Het betekent dat de dode behoorde tot de stand der ontwikkelden.<sup>2</sup> In een tijd waarin velen niet konden lezen en schrijven, was het boek inderdaad een distinctief. Het is overigens niet verwonderlijk dat mensen die een sarcofaag konden betalen, tot de hogere en meer ontwikkelde klassen van de maatschappij behoorden.

In enkele gevallen, in de hand van een ambtenaar, is het opgerolde "volumen" een vaag symbool van gezag.<sup>3</sup> In de hand van de echtgenoot in een "dextrarum-iunctio"-scène bevat de "rotulus" het huwelijkscontract,<sup>4</sup> verwijst het dus naar de huwelijksstrouw.<sup>5</sup>

In al de hierboven genoemde functies, symbool van huwelijksstrouw, gezag, ontwikkeling, verwijst de "rotulus" naar het verleden: de dode wordt weergegeven zoals hij, bij leven, was, een man van stand. E. PANOFKY hanteerde in zijn "Tomb Sculpture"<sup>6</sup> in verband met de antieke sarcofaagreliefs de termen retrospectief (commemoratief) en prospectief. Retrospectief zijn die voorstellingen welke het verleden van de dode illustreren, zeggen wie en hoe hij was. Taferelen die, op de een of andere manier, het hiernamaals be-

---

1. "So ist, trotz des verächtlichen Abtuns der Buchweisheit bei Marc Aurel..., die Buchrolle auch noch später, dann namentlich auf Darstellungen in der Sepulkralkunst, bleibend ein Sinnbild für Bildung u. Gelehrtsamkeit ..." L. KOEP (A. HERMANN), "Buch", in: RAC II, kol. 720-721.

2. Het opgerolde "volumen" in de linkerhand van de dode is "un signe distinctif... de la classe lettrée": F. DE RUYT, "Études de symbolisme funéraire à propos d'un nouveau sarcophage romain aux Musées Royaux d'Art", in: Bulletin de l'institut historique belge de Rome 17 (1936) 152; cf. BOVINI, "sarcophagi", 67.

3. Cat. I, 8, 9, 13, 17, 42, 53, 82, 83 (afb. 12), 100, 107: boekrollen in de handen van mannen, gekleed in tunica en "toga contabulata": ambtenaren? Cat. I, 63: boekrol in de hand van een "clarissimus", gekleed in tunica en "toga contabulata". Cat. I, 71: boekrol in de hand van een "eques", gekleed in militair gewaad.

4. BIRT, 67.

5. We zullen nog terugkomen op de portretten van het echtpaar in de "dextrarum-iunctio"-houding: p. 231, 232, 234.

6. E. PANOFKY, "Tomb Sculpture; its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini", London 1964, 31 vv.

treffen, zijn prospectief. Welnu, wanneer wij geconfronteerd worden met het "statieportret" van de dode, hebben we met een retrospectieve voorstelling te maken. Het verleden van de overledene wordt gecommemoreerd. Zijn nagedachtenis wordt geëerd. Hij staat dan ook op de ereplaats: in het midden van de sarcofaag, onder de inscriptie, die zijn naam vermeldt.

Maar het verleden waarnaar wordt omgezien, kan een belofte inhouden voor de toekomst. Het is mogelijk dat het boek, wanneer het gehanteerd wordt in muzische of filosofische context, een levensleer bevat; in christelijke samenhang kan het naar de leer der christenen verwijzen: de "rotulus" die de dode op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano<sup>1</sup> tussen de handen houdt, is dezelfde als die welke de begeleidende apostel rechts van haar in de linkerhand heeft.<sup>2</sup> Op twee andere sarcophagen omklemmen Christus en de dode eenzelfde boekrol.<sup>3</sup> Op het sarcofaagdeksel met de afbeelding van Crispina is het boek geopend en kunnen we met haar meelesen: er staat "chi-rho" (afb. 3).<sup>4</sup> Wat het uitgerolde "volumen" betreft: dit wordt maar zelden aangetroffen in de handen van de staande dode, in die van Crispina namelijk, en in de linkerhand van de overledene op een sarcofaag in het Parco Trajano te Rome.<sup>5</sup>

Misschien dat Crispina ook in werkelijkheid in de Heilige Schrift gelezen had, en dat de doden op de zojuist genoemde sarcophagen de schriftrrol niet alleen maar van de buitenkant kenden. Reeds Hippolytus en Origenes hebben het over een regelmatig lezen, thuis, van de bijbel. Tatianus gewaagt van een bijbelkrans van christelijke maagden. In tegenstelling tot het joodse gebruik werd bij de christenen de Schrift dus ook door vrouwen gelezen. Onder de vervolging van Diocletianus verklaarden martelaressen dat ze het liefst dag en nacht in de heilige boeken zouden willen lezen.<sup>6</sup>

Enkele keren heeft de dode als attribuut een "codex" of diptiek. Hier zij herinnerd aan de "tunicatus" met de open "codex" in zijn linkerhand,

---

1. Cat. I, 37.

2. Cf. cat. III, 2 (linker zijkant van de sarcofaag van Gorgonius).

3. Cat. I, 50, 88.

4. Cat. I, 45.

5. Cat. I, 106. Cf. cat. I, 7: een overledene? Cat. I, 138.

6. J. LEIPOLDT-S. MORENZ, "Heilige Schriften; Betrachtungen zur Religionsgeschichte der antiken Mittelmeerwelt", Leipzig 1953, 118-122.

rechts beneden in de archivolt van een "arcosolium" in de catacombe van Marcellinus en Petrus (afb. 17),<sup>1</sup> en aan de "chlamydatus" met de, eveneens geopende, "codex" in de linkerhand, een lauwerkrans boven het hoofd, en aan weerszijden Petrus en Paulus en twee andere heiligen, in de catacombe van Severus te Napels (afb. 9).<sup>2</sup> Het boek in de hand van de dode symboliseert hier de christelijke heilsleer. De "codex" is opengeslagen en de opgeslagen bladzijden worden, min of meer demonstratief, aan de beschouwer getoond: de man in de catacombe van Marcellinus en Petrus maakt zelfs een wijsgebaar. De man in de catacombe van Severus houdt de rechterhand in de spreekgeste. De nadruk ligt op de inhoud van het boek. Het tonen, het aanwijzen en het spreken hebben iets van een getuigenis, een geloofsbelijdenis. Misschien wordt de dode uitdrukkelijk als gelovige aangeduid, wordt de overledene geprezen als een goed christen. Omdat de dode kon terugzien op een christelijk leven, mocht hij hopen op het "eeuwige leven" na de dood. We hebben met "retrospectieve" voorstellingen te maken die tevens "prospectief" zijn: de verkwikkende beker,<sup>3</sup> de overwinningskrans, het gezelschap van de heiligen zijn evenzovele tekenen van de verwachting van het eeuwige leven.

Op twee sarcofagen<sup>4</sup> staat de dode, een gesluierde vrouw, in het midden; zij heeft een geopende "codex" in de linkerhand, met de rechterhand maakt zij het spreekgebaar en wijst zij als het ware naar het boek. Dezelfde opengeslagen "codex", maar dit keer helemaal naar de beschouwer gekeerd, en hetzelfde spreekgebaar, zien we op een reliëf uit het einde van de vierde eeuw in het Pusey House te Oxford.<sup>5</sup> Hier hebben we echter niet met een overledene te maken, die als "gelovige" is weergegeven, maar, volgens L. DE BRUYNE,<sup>6</sup> met de personificatie van het geloof zelf.<sup>7</sup> Ook op de latere sarcofagen is het niet meer de dode die de opgeslagen "codex" op de hand

---

1. Cat. I, 125.

2. Cat. I, 118.

3. Cat. IV, 2 (afb. 18).

4. Cat. I, 30, 31.

5. WS 31, 7.

6. L. DE BRUYNE, "L'initiation chrétienne et ses reflets dans l'art", in: *RevScRel* 36 (1962) 46.

7. Volgens M. SOTOMAYOR, "Una importante y mal conocida colección de objetos paleocristianos", in: *RQS* 58-II (1963) 229, met de Kerk.

draagt: hier zijn het apostelen,<sup>1</sup> of is het Christus.<sup>2</sup>

De geopende "codex" of diptiek op de knieën van Trebius Justus<sup>3</sup> duidt, evenals de werktekeningen, berekeningen en het schrijfgerei waardoor hij omgeven wordt, op het beroep van de overledene: blijkens de overige fresco's in de grafkamer dat van architect.

#### De kleding

Meestal bestaat de kledij van de dode met het boek uit tunica en pallium, en kan gesproken worden van "Romani palliati". Enkele keren evenwel heeft de overledene een "toga contabulata" boven zijn tuniek.<sup>4</sup> Op een sarcofaag in Berlijn hangt de rechterarm van de "togatus" neer, terwijl de hand in de plooien van het gewaad grijpt.<sup>5</sup> De "toga contabulata", het kledingstuk van de Romeinse burger, wijst er op dat de overledene een hoge ambtenaar geweest moet zijn. De boekrol in de linkerhand en de bundel "rotuli" op de grond fungeren hier niet als distinctieven van de "mousikos aner", maar als symbolen van gezag. De zojuist beschreven gestalte met het karakteristieke gebaar van de neerhangende en in de "sinus" van de toga grijpende hand komt ook voor in de volronde plastiek, is in feite daaraan ontleend. Als voorbeelden worden hier genoemd een beeld uit de tijd van Trajanus in de Cortile del Belvedere<sup>6</sup> en een in het Museo Gregoriano Profano.<sup>7</sup> Op de basis van de laatstgenoemde statue wordt de "cursus honorum" van de geportretteerde, een zekere Dogmatius, vermeld. De kop dateert uit

---

1. Bijv. sarcofaag in de S. Ambrogio, rechts van de dode: WS 189,1 (cat. III, 7: afb. 55), sarcofaag in het Louvre, rechts van de dode: WS 82,3 (cat. III, 8).

2. Bijv. sarcofaag van Concordius (cat. III, 3: afb. 58).

3. Cat. I, 127.

4. Cat. I, 8, 9, 13, 17, 42, 53, 63, 82, 83 (afb. 12), 97, 100, 107, 122, 133.

5. Cat. I, 9.

6. AMELUNG, II, 287-289, pl. 26.

7. A. GIULIANO, "Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense", Città del Vaticano 1957, nr. 99, pl. 59-60; H. BLANCK, "Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern", Roma 1969 (Studia archaeologica, XI), 34-35, pl. 9.

ongeveer 330, de rest uit de tijd van Hadrianus.<sup>1</sup> Het beeld werd dus, in de tijd van Constantijn, een tweede keer in gebruik genomen. Het bevond zich misschien in het huis van Dogmatius. Het eerstgenoemde beeld geeft een jongen weer met een portretkop, en behoorde tot de decoratie van een grafmonument.

Beide statuen, en ook het reliëf van de "togatus" op de Berlijnse sarcofaag, zijn statusportretten. Wanneer men voor bepaalde personen, leden van het keizerlijk huis, magistraten, overledenen, een standbeeld wilde oprichten, of een grafreliëf, dat geplaatst moest worden in een openbaar gebouw, op een plein of bij een grafmonument, stond men voor een tweevoudige opgave: een individuele persoon moest worden afgebeeld én zijn status moest worden aangeduid. Aan de persoon in kwestie werd een bepaalde conventionele houding gegeven: in hem moest de deugd of de houding die bij zijn stand behoorde, geïncorporeerd zijn. Door vervolgens aan de representant van een bepaald type een portretkop te geven, werd een algemene idee toegepast op een individu. Aan de tweedeling portret en gedrapeerde gestalte beantwoordt ook een overeenkomstige werkverdeling: een gespecialiseerd vakman beeldhouwde het portret; de rest, het lichaam en de kledij, was seriewerk. Deze taakverdeling valt nog te bespeuren, wanneer op sarcofagen de dode een niet uitgewerkte kop heeft.

Elders treedt een zekere contaminatie op: de "togatus" op een sarcofaag in de catacombe van Praetextatus, een "clarissimus puer", heeft de rechter onderarm horizontaal voor de borst en grijpt in de plooien van zijn bovenkleed:<sup>2</sup> deze houding en dit gebaar komen ook voor bij de "palliatii" die volgens het Eretriatype zijn weergegeven. Ook in de vrijstaande plastiek komen "togati" in de Eretriahouding voor: bijvoorbeeld het beeld van een jongen in de Cortile del Belvedere,<sup>3</sup> dat, tezamen met de hierboven genoemde statue, bij een graf uit de tijd van Trajanus gevonden is.

Op een strigilisarcofaag in het Palazzo Corsini te Rome zit, in de hoekpanelen, het gestorven echtpaar: de vrouw wordt door muzen omgeven; de man

---

1. BLANCK, l.c. Volgens GIULIANO, l.c., dateert behalve de kop ook de rest van het beeld uit de 1ste helft van de 4de eeuw.

2. Cat. I, 63.

3. AMELUNG, II, 287-289, pl. 26.

is gekleed, niet in een pallium, zoals men hier zou verwachten, maar in een "toga trabeata", evenals zijn begeleiders.<sup>1</sup> Hij was dus een muzische magistraat.

Op een sarcofaagdeksel in het Museo Nazionale bevinden zich de clipeusportretten van een echtpaar: zij in orantenhouding, hij als "togatus" (afb. 12).<sup>2</sup> De nevenschikking: "togatus" en orante, of muzische vrouw, laat zien dat men gewaad en gebaar niet een al te geprononceerde en eenduidige taal moet laten spreken.

Ook kledingstukken als het militaire gewaad op de sarcofaag van een "eques Romanus" in het Cimitero di Novaziano,<sup>3</sup> de schoudermantel op een grafplaat van een "praepositus militum" in het Museo Pio Cristiano,<sup>4</sup> of de "chlamys" op een fresco in de catacombe van Severus te Napels (afb. 9)<sup>5</sup> duiden op een bepaalde stand of beroep.

"Tunicati" worden vooral in de catacomben aangetroffen; op sarcofagen zijn het kinderen die alleen maar een tunica aan hebben.<sup>6</sup>

Het is meestal de combinatie tunica en pallium die we bij de dode waarnemen. Zelden bestaat de kledij alleen maar uit het pallium, zoals op een vijftal sarcofagen,<sup>7</sup> waar de naakte borst en de ongeschoeide voeten de austere en ascetische sfeer oproepen waarmee begeerte naar wijsheid gepaard gaat (afb. 11). Over het type van de "Romani palliati" is in de vorige paragraaf al gesproken. Hier zij nog vermeld, dat Tertullianus in het pallium de geëigende dracht van de christen zag. Zelf had hij de toga ingeruild voor het pallium. Degenen die hem er om kritiseerden, dient hij in "De pallio" van repliek. Op het einde van het geschrift legt hij het pallium de volgende woorden in de mond: "in mij kleedt zich.... de grammaticus, de rhetor, de sofist, de arts, de dichter.... Alle wetenschap wordt door mijn vier hoeken bedekt."<sup>8</sup> De toga hult weliswaar de Romeinse ridder, maar ook

---

1. Cat. I, 97.

3. Cat. I, 71.

5. Cat. I, 118.

7. Cat. I, 10, 35, 78, 109, 115.

8. "De meo vestiuntur... et grammaticus et rhetor et sophista et medicus et poeta... Omnis liberalitas studiorum quattuor meis angulis tegitur." Tertullianus, "De pallio", VI, 2: CCL II, 750.

2. Cat. I, 83.

4. Cat. I, 49.

6. Cat. I, 41, 88.

het gespuis der gladiatoren en hun supporters.<sup>1</sup> Wat het pallium betreft: "verheug u, pallium, en juich! Door een betere filosofie zijt ge thans waardig gekeurd: ge zijt begonnen een christen te kleden."<sup>2</sup>

Boven is al opgemerkt, dat sommigen van onze "palliatæ" gesluierd zijn.<sup>3</sup> Op een aantal sarcofagen is een echtpaar afgebeeld (afb. 11, 13).<sup>4</sup> In deze gevallen kan het omhulde hoofd op de gehuwde status van de vrouw duiden. Op de overige monumenten is alleen maar een vrouw te zien.<sup>5</sup> Wat is hier de betekenis van het bedekte hoofd? Het is ons al eerder opgevallen dat we, waar de dode ten voeten uit en staand was weergegeven, de over het hoofd heengetrokken palla alleen maar aantreffen op sarcofagen die, blijkens de aanwezigheid van bijbelse scènes of van apostelen, expliciet christelijk waren.<sup>6</sup> Is er misschien een verband tussen het omhulde hoofd en christelijke zeden?

Laat ons, voordat we verder op deze vraag ingaan, eerst de omstandigheden nagaan waarin sprake is van het "caput velatum". "Caput velare" is een technische term die gebezigd wordt wanneer bij het gebed tot of het offeren aan de goden het achterhoofd of het hele hoofd bedekt wordt met de toga of de "pileus".<sup>7</sup> Men brengt hiermee tot uitdrukking dat men in het offerdier zichzelf aan de goden toewijdt.<sup>8</sup> De "pileus" is vervaardigd uit een dieren-

---

1. Tertullianus, "De pallio", VI, 2.

2. "Gaude pallium et exulta! Melior iam te philosophia dignata est ex quo Christianum vestire coepisti." Tertullianus, "De pallio", VI, 2: CCL II, 750.

3. Zie p. 18, 22, 24.

4. Cat. I, 35, 87: zittend echtpaar; cat. I, 78: zittende echtgenoot, staande echtgenote; "dextrarum-iunctio"-sarcofagen; cat. I, 43: parapetasmaportretten van echtpaar; cat. IV, 32, 34, 36, 37, 40, 57: busten van echtpaar in "clipeus".

5. Cat. I, 12, 29 (afb. 1), 30, 31, 37, 51, 72, 94.

6. Zie p. 22.

7. H. FREIER, "Caput velare" (Inaugural-Dissertation), Tübingen 1963, 174-175.

8. Volgens G. CRESSEDI, "'Caput velatum' e 'cinctus Gabinus'", in: Rendiconti dell'accademia dei Lincei, ser. VIII, 5 (1950) 450-451, bedekte men zich het hoofd om zich tegen slecht weer te wapenen. Men offerde immers in de open lucht, op vastgestelde tijden en plaatsen. Pas naderhand gaf men aan de "capitis velatio" een religieuze betekenis: die van een zich isoleren.



huid. Het hoofd van de bruid is bedekt met het oranje-rode "flammeum".<sup>1</sup> De omhulling en de rode kleur bestempelen haar tot een offer. Het godsdienstige gedeelte van de huwelijksplechtigheid bestond grotendeels uit verzoenings- en reinigingsceremoniën.

"Caput velare" komt ook in niet-technische zin voor:<sup>2</sup> zo bedekt men zich het hoofd om het tegen de zon te beschermen. Ook de christenen gebruiken deze term in niet-technische zin, dat wil zeggen zonder verband met de offersymboliek. Paulus verbiedt de man, maar gebiedt de vrouw "met gedekten hoofde" te bidden en te profeteren.<sup>3</sup> Volgens Tertullianus moeten de maagden gesluierd zijn.<sup>4</sup> In een grafschrift uit 409 lezen we: "Hic iacet Deuteria cum capite velato, que fuit in corpore annos plus minus XXI..."<sup>5</sup>

Zoals de term "caput velatum" ook in niet-technische zin gebezigd wordt, zonder verband met de offersymboliek, zo heeft de sluier van de gehuwde vrouw niets te maken met de rituele sluiering. Dat de matrone zich, wanneer zij zich in het openbaar vertoonde, het hoofd behoorde te omhullen, werd gedicteerd door een zedelijk voorschrift van betamelijkheid.<sup>6</sup>

Wat onze gesluierde doden betreft: wanneer zij alleen zijn en staan, treffen we haar steeds aan in een duidelijk christelijke context. Van offersymboliek kan dus geen sprake zijn. Zijn het gehuwde vrouwen? We weten het niet, daar we geen echtgenoot zien afgebeeld. Bidden of profeteren zij (cf. Paulus)? Neen, het zijn geen oranten. Zijn het maagden (cf. Tertullianus)? Misschien was het een kwestie van betamelijkheid: een christin hoorde gesluierd te zijn, ongeacht het feit of zij maagd of matrone was.<sup>7</sup> Op niet- of crypto-christelijke sarcofagen die de vrouwelijke dode ten voeten uit en staand weergeven, is zij in ieder geval ongesluierd.<sup>8</sup> Slechts twee keer ko-

---

1. FREIER, op. cit., 131-132.

2. Ibid., 26-29, 128.

3. 1 Kor. 11, 4-5.

4. "De oratione", 20-22, "De cultu feminarum", II, 7. Ook "De virginibus velandis" handelt over dit onderwerp.

5. CIL V, nr. 6257 = DIEHL, nr. 1500b.

6. FREIER, op. cit., 128-129.

7. "Il capo coperto fu sempre segno di modestia e religiosità presso le donne della Cristianità": CRESSEDI, op. cit., 456.

8. Zie p. 22.

men we op een expliciet christelijke sarcofaag een staande ongesluierte vrouw tegen:<sup>1</sup> het betreft echter in beide gevallen een jeugdige dode, misschien nog te jong voor de sluier.<sup>2</sup>

In een "clipeus" of voor een "parapetasma" is de vrouw, wanneer zij alleen is, steeds ongesluiert, ook op monumenten die zeker christelijk zijn.<sup>3</sup> Wellicht werd de modestie van de bedekkende en verhullende sluier als onverenigbaar ervaren met de "clipeus" of het "parapetasma", die immers juist dienen om het portret naar voren te halen en te benadrukken.

Ook wanneer de dode vrouw ten voeten uit is weergegeven, staande en, op christelijke sarcophagen, gesluiert, is het de bedoeling om haar te eren: ze staat nog steeds in het centrum van de compositie, op de ereplaats. Maar misschien dat op deze monumenten, door middel van de sluier, tevens haar status van christin wordt aangeduid. Dit laatste is zeker het geval wanneer zij wordt gesecondeerd, niet door twee Victoriae of "genii", zoals bij de portretbuste het geval kan zijn, maar door twee apostelen,<sup>4</sup> of wanneer Christus naar haar omziet.<sup>5</sup>

#### De "clipeus"

De portretclipeus wordt, op onze monumenten, soms vastgehouden door twee "genii" (afb. 4 en 5).<sup>6</sup> Op één sarcofaag<sup>7</sup> wordt de "clipeus", met het portret van een jeugdige dode, een "palliatus",<sup>8</sup> gedragen door twee zeecentauren, beide met een Nereïde op de rug; aan weerszijden van deze clipeusdragers bevinden zich nog een zeecentaur en een Nereïde, onder de "clipeus" een bootje met een roeiende en een vissende jongen; op het deksel is, links

---

1. Cat. I, 50, 101.

2. Cf. A. JAEGER-SCHMID, "Revelata facie; Überlegung zu einem römischen Katakombenbild", in: "Tortulae", 175.

3. Zie p. 24.

4. Cat. I, 12, 29, 37, 50, 72, 94, 101.

5. Cat. I, 30, 31.

6. Gevleugelde "genii" op cat. I, 4 en 56, ongevleugelde op cat. I, 19 en 75.

7. Cat. I, 62.

8. Het opschrift vermeldt echter de naam van een "clarissima puella".

van de "tabula", een maaltijd, rechts een wedstrijd van vuistvechtende en worstelende jongens afgebeeld.

Volgens sommigen moet bij een portret in een "clipeus" of schelp dat gedragen wordt door zeecentauren of tritonen, gedacht worden aan "psychopompoi", die de ziel van de geportretteerde overledene over de oceaan naar de Eilanden der Gelukzaligen dragen.<sup>1</sup> H. BRANDENBURG<sup>2</sup> wijst deze interpretatie af: er zijn geen contemporaine teksten aan te wijzen die spreken van zo'n tocht;<sup>3</sup> bovendien wordt, op de monumenten, geen reisdoel aangegeven.<sup>4</sup> Er wordt niet een tocht naar de Eilanden der Gelukzaligen weergegeven, maar, vaagweg, verwezen naar een toestand van geluk. Dat geluk ligt misschien reeds achter de dode: hij heeft gelukkig geleefd. Het kan ook zijn dat hij gelukkig wordt geprezen, omdat de dood hem heeft bevrijd van de last en het leed van het leven.<sup>5</sup> Van de "zeewezens" die de "clipeus" vasthouden, valt nog iets te zeggen: evenals de schilddragende "genii" of Victoriae horen zij thuis in de heerschappij- en overwinningssymboliek.<sup>6</sup> De vechtende jongens op ons sarcofaagdekseel vallen dus niet uit de toon.

Duidt de "clipeus" die door twee vliegende Victoriae of "genii" gedragen wordt, soms zelfs boven Tellus en Oceanus uit, misschien op apotheose? Sommige auteurs denken in deze richting. G.W. ELDERKIN denkt bij de vliegende

---

1. De verschillende auteurs die pro en contra zijn, worden genoemd door BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 195-196, 223.

2. Ibid., 195-245.

3. Ibid., 202-207, 224. J. ENGEMANN, "Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit", Münster 1973 (JbAC, Ergänzungsband, II), 44, schrijft daarentegen: "In zwölf Sepulkralinschriften werden die Inseln der Seligen als Jenseitsaufenthalt erhofft". BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 205 v., n. 32 en 37, citeert slechts vier inscripties.

4. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 224. Op p. 209 zegt BRANDENBURG dat er geen beweging in een bepaalde richting is gesuggereerd; wel is sprake van een decoratieve "Hinwendung" naar het midden. Volgens H. SICHTERMANN, "Deutung und Interpretation der Meerwesensarkophage", in: JbDAI 85 (1970) 226-227, is er meer dan alleen maar een decoratief tegenover elkaar staan van twee groepen van zeewezens, is er wel degelijk sprake van een tocht over de zee (op p. 224 spreekt BRANDENBURG zelf ook van een "reis"), van een beweging, en wel naar voren. Cf. ENGEMANN, op. cit., 61.

5. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 237, 242. Cf. de grafinscripties geciteerd op p. 221, n. 84, p. 242, n. 134.

6. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 236-237.

"genii" die, op Romeinse sarcofagen, de portretclipeus vasthouden, aan een gedragen worden van de dode naar de Eilanden der Gelukzaligen of naar de hemel.<sup>1</sup> Volgens O. WALTER<sup>2</sup> is bij gevleugelde wezens sprake van een opheffen, een beweging naar boven, een opstijgen van de ziel naar de hemel. Wanneer bovendien de zee en haar bewoners worden afgebeeld, dan moet misschien gedacht worden aan een gedragen worden eerst naar de Eilanden der Gelukzaligen, daarna naar de hemel. A. GRABAR spreekt van "anges psychopompes héritiers des Nikai" aan weerszijden van clipeusportretten op christelijke sarcofagen.<sup>3</sup> Volgens H.P. L'ORANGE is met de vliegende "genius" die de "imago clipeata" vasthoudt, Eros bedoeld en wordt de dode met Psyche geïdentificeerd.<sup>4</sup> Op drie sarcofagen uit ongeveer 200 wordt de vliegende Eros, terwijl hij het clipeusportret naar boven draagt, geliefkoosd door Psyche.<sup>5</sup> Op het deksel van een sarcofaag in de Galleria Lapidaria in de Vaticaanse Musea dragen twee vliegende eroten de slapende Psyche.<sup>6</sup> Bij deze monumenten, maar ook bij die sarcofagen waar Psyche met de vlindervleugels ontbreekt, kunnen we, volgens L'ORANGE, spreken van "Eros psychophoros". De geestelijke achtergrond van dergelijke voorstellingen is de neoplatoonse filosofie betreffende de val van de psyche in de materie, waaruit de dood haar bevrijdt, zodat zij door Eros, dat wil zeggen de schoonheidsdrang, die de ziel opstuwt van de aardse naar de hemelse schoonheid, via de hemel naar de plaats van haar bestemming gedragen kan worden. Ook G. BEREFEIT<sup>7</sup>

---

1. G.W. ELDERKIN, "Shield and Mandorla", in: *American Journal of Archaeology* 42 (1938) 228-229.

2. O. WALTER, "Darstellung von Meereswesen auf römischen Sarkophagen", in: *Archaiologikè Ephemeris*, 1953-1954, deel I, 85-86.

3. A. GRABAR, "L'imago clipeata chrétienne", in: idem, "L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge", Paris 1968, 608.

4. H.P. L'ORANGE, "Eros psychophoros et sarcophages romains", in: *Institutum Romanum Norvegiae, Acta*, I, Oslo 1962, 43 vv.

5. Sarcofaag te Turijn, sarcofaag te Castel S. Elia bij Nepi, fragment van een sarcofaag in de kloostergang van de St.-Paulus buiten de muren: L'ORANGE, op. cit., pl. 5 a-c.

6. L'ORANGE, op. cit., pl. 6b (2de eeuw n. C.).

7. G. BEREFEIT, "A Study on the Winged Angel; the Origin of a Motif", Stockholm 1968 (*Acta Universitatis Stockholmiensis*) 57-61.

spreekt, evenals L'ORANGE, van "Eros psychophoros".<sup>1</sup> Wat de herkomst van de vliegende clipeusdragende "genii" betreft: ze stammen af van de eroten en de gepersonifieerde winden uit de Griekse kunst. Verder bestaat er een functioneel en formeel verband tussen de eroten- (en Victoriae)paren op sarcophagen, en de gevleugelde vrouwelijke Aeternitas, die o.a. op het reliëf met de apotheose van Sabina<sup>2</sup> figureert, of de gevleugelde mannelijke Aeon, de "genius" van de eeuwigheid, die we zien op het reliëf met de apotheose van Antoninus en Faustina.<sup>3</sup>

BRANDENBURG heeft enige bedenkingen tegen dergelijke interpretaties, als zou er sprake zijn van de apotheose van de ziel.<sup>4</sup>

1. Op sommige sarcophagen<sup>5</sup> houden vliegende Victoriae of "genii" een "clipeus" met het Gorgoneion vast. Hier kan niet gesproken worden van een wegdragen van het apotropaeische teken, maar, integendeel, van een naderbijbrengen, een presenteren ervan. Ook wanneer in plaats van het "apotropaeon" een portretbuste wordt gedragen, moet gedacht worden aan een presentatie.<sup>6</sup>

2. Ook op christelijke sarcophagen is, bij de gestalten die de "clipeus" (de "tabula" of het "parapetasma") vasthouden, van een presenteren sprake.<sup>7</sup> De dode wordt zodoende geëerd. Van apotheose kan geen sprake zijn. Voor de Quattuor Coronati hadden schelpen,<sup>8</sup> Victoriae en eroten een decoratieve, geen religieuze betekenis: "et fecerunt concas, victorias, cupidines, et Asclepium non fecerunt".<sup>9</sup>

3. Het clipeusmotief moet gezien worden tegen de achtergrond van het gebruik, dat reeds in het oude Griekenland bestond, om aan bepaalde verdienstelijke personen in werkelijkheid een schild te verlenen dat zijn naam be-

---

1. "The erotes (as Eros Psychophoros) are the ministers of the deceased, transporting his soul to the kingdom of the dead or the Christian Kingdom of Heaven". BEREFELT, op. cit., 59.

2. Palazzo dei Conservatori, ong. 138.

3. Reliëf op de basis van de zuil van Antoninus Pius, 160-170, Vaticaan.

4. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 225 vv.

5. Bijv. AMELUNG, II, 127-128, pl. 14.

6. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 226-227.

7. Ibid., 227-229.

8. Een schelp in plaats van een "clipeus" als omlijsting van de dode op cat. I, 40, 42, 47, 79 (afb. 6), 93.

9. "Passio Quattuor Coronatorum", Acta Sanctorum, Novembris, III, 772.

vatte, zijn portret of een opschrift dat zijn daden vermeldde.<sup>1</sup> Op Romeinse munten zien we hoe Victoria op een schild, dat boven een pijler of tegen een boom is geplaatst, aan het schrijven is, of hoe ze zojuist geschreven heeft. Op een altaar van de Lares Augusti in de Vaticaanse Musea is het schild afgebeeld dat de senaat in 27 v. C. aan Augustus verleende: het bevindt zich boven een pijler en wordt door een vliegende Victoria vastgehouden.<sup>2</sup> Ook op sommige grafmonumenten is iets dergelijks afgebeeld. Op een grafaltaar, eveneens in de Vaticaanse Musea, uit de tijd van Hadrianus zien we hoe de beeldhouwer de laatste hand legt aan het clipeusportret van de dode: de "clipeus" bevindt zich wederom boven een pijler.<sup>3</sup> Op een strigilis-sarcofaag uit de tweede eeuw n. C. in de Galleria Lapidaria in de Vaticaanse Musea ziet men hoe een gevleugelde Victoria de naam van de dode, M. Sulpicius Pylades, op een schild schrijft: zij houdt het schild, dat op een pijler staat, met de linkerhand vast.<sup>4</sup>

De pijler waar het schild op rust, vindt men terug op twee van onze monumenten:<sup>5</sup> de ruimte onder de "clipeus" wordt opgevuld door een "cippus" of pijler. Behalve de pijler waarop het schild rust, vinden we in de latere monumenten ook het motief terug van het vasthouden van de "clipeus". Alleen is het nu niet een gevleugelde Victoria, maar zijn het twee gevleugelde

---

1. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 229 vv.; ELDERKIN, op. cit., 227 v. Cf. C.C. VERMEULE III, "A Greek Theme and its Survivals: the Ruler's Shield (Tondo Image) in Tomb and Temple", in: Proceedings of the American Philosophical Society 109 (1965) 361-407.

2. W. HELBIG, "Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom", I, Tübingen 1963<sup>4</sup>, nr. 255; BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 230, n. 104.

3. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 232, afb. 16. Volgens R. WINKES, "Clipeata imago; Studien zu einer römischen Bildnisform", Bonn 1969 (Habelts Dissertationsdrucke, Reihe: klassische Archäologie, I), 46-47, zien we hier de beeldhouwer, de vader van het in de "clipeus" afgebeelde meisje, aan het werk. De vrouw die het schild aanraakt, is haar moeder. Het hier geciteerde grafaltaar is in de catalogoog van WINKES te vinden op p. 231-232 ("Rom 32"), het wordt door hem gedateerd in de laat-Flavisch-Trajaanse periode.

4. AMELUNG, I, 282, nr. 159 = WS 270,2.

5. Cat. I, 59 en 107. De "cippus" met een portretclipeus komt ook voor aan de buitenzijde van de bovenverdieping van het grafgebouw op het Hemelvaart-ivoor te München (VOLBACH-HIRMER, pl. 93).

"genii", die het schild vasthouden (afb. 4).<sup>1</sup> Het meer dynamische aan komen vliegen van Victoria en het schrijven op het schild is vervangen door het meer statische heraldische motief van de beide schilddragers met het clipeusportret in hun midden.

Hoewel ereschilden ook aan doden werden verleend, wil de aanwezigheid van een "clipeus" op een sarcofaag niet zeggen dat de dode daadwerkelijk met zo'n schild geëerd was. De "clipeus" is een decoratief element, dat het grafmonument iets officieels geeft. Het vormt een waardige omlijsting van de dode. Zo wordt hij geëerd.

Gezien de herkomst van het clipeusmotief, van de clipeusdragende Victoriae en "genii", en het feit dat op sommige sarcofagen zeker niet van een apotheose, maar van een presenteren sprake is (sarcofagen met Victoriae of "genii" die het schild met het Gorgoneion vasthouden, christelijke sarcofagen met clipeus- of schelpdragende Victoriae of eroten), moeten we volgens BRANDENBURG concluderen dat ook bij de overige monumenten niet aan apotheose of heroïsering gedacht moet worden, doch alleen maar aan een eerbewijs aan de dode.

Men kan er echter niet langs dat de clipeusdragers, op niet-christelijke monumenten, meestal gevleugeld zijn, vaak vliegen, soms zelfs de aarde en de zee onder zich latend. Een "omhoog" wordt in ieder geval gesuggereerd. In enkele gevallen zou misschien toch aan een echte apotheose gedacht kunnen worden, bijvoorbeeld wanneer de vliegende "genii" inderdaad als eroten worden gekenmerkt.<sup>2</sup> Meestal echter gaat het alleen maar om een figuurlijk "ophemelen" van de dode. Maar waarom zou men dan toch niet van "apotheose" kunnen spreken? De term moet echter in ruimere zin verstaan worden. Het apotheosemotief is een cliché geworden, dat op velerlei manieren kan zijn gebruikt,<sup>3</sup> en dat ook op sarcofagen clichématig werd toegepast. Het belangrijkste is dat de dode en zijn beeltenis worden geëerd met een waardige en passende omlijsting. Het vliegen van de clipeusdragers kan men, behalve als een opvliegen, ook interpreteren als een aan komen vliegen, met het portret

---

1. Cat. I, 4, 32, 40, 56.

2. Cf. L'ORANGE, op. cit. (zie p. 44, n. 4), 43 vv.

3. Cf. SICHTERMANN, op. cit. (zie p. 43, n. 4), 230-232.

van de dode, om het ons te laten zien, een benadrukken van zijn aanwezigheid "in effigie".

Op onze monumenten, waar de "genii" vaak ontbreken en we slechts de "clipeus" of de schelp, zonder dragers, zien, waar ze, wanneer ze wel voorkomen, soms alleen maar op rudimentaire wijze aanwezig zijn (afb. 5),<sup>1</sup> waar ze nergens vliegen, dit soms niet eens kunnen, omdat ze geen vleugels hebben, heeft de entourage van "clipeus" en dragers alleen maar een conventioneel erende functie.<sup>2</sup> Wanneer er meer achter zat, een door engelen gedragen worden van de ziel naar de hemel, een voorstelling die we wel in de teksten aantreffen, dan zou het een kleine moeite geweest zijn om de Victoriae en de "genii" te vervangen door engelen, zoals in enkele gevallen werkelijk gebeurd is, wanneer het eerbewijs niet de dode, maar Christus gold.<sup>3</sup>

Het "parapetasma"

Op onze monumenten wordt de dode vaak voor een "parapetasma" afgebeeld, hetzij hij zit<sup>4</sup> of staat, hetzij we alleen maar een portretbuste te zien krijgen. Wanneer er geen "parapetasma" is en de dode staat, bevindt hij

---

1. Cat. I, 40, 75.

2. Cf. WINKES, op. cit. (zie p. 46, n. 3), 87: "Ähnlich wie bei den Grabsteinen wird die clipeata imago hier (sc. op sarcophagen) einfach als Zitat für "Bildnis des Verstorbenen" zu interpretieren sein, ohne jedoch vollständig die Nuancierung ihrer Symbolik als "heroisches" Bildnis eines Menschen, auf dessen Tugenden hingewiesen wird, verloren zu haben..." WINKES, op. cit., 97: "Bis in die Spätantike werden Schildbüsten ausschliesslich in den Bereichen der Sepulkral- und Triumphalkunst verwendet...; dies hat seine Ursache in der Herkunft der clipeata imago aus dem römischen Ahnenkult, der eng mit dem Triumph verbunden war." Ook de schelp heeft, op onze monumenten, een conventioneel erende functie: vgl. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 223-224, n. 87.

3. Christus in een "clipeus", vastgehouden door 2 engelen: BENOIT 114 = WS 43, 4; WS, I, p. 57, afb. 24 (beide in Marseille). BEREFEELT, op. cit., 63: "It should be noted that angels, at least to my knowledge, are never employed for the latter function (nl. als dragers van de inscriptie of van het dodenportret), they are reserved for the central themes of the Christian cult - Christ, His monogram and the cross."

4. Cat. I, 87.



zich binnen een architecturomlijsting<sup>1</sup> of tussen twee apostelen in. Nergens wordt de dode, wanneer hij staat met een boekrol in de hand, "ingelijst" door twee bomen, zoals dit bij de orante zo vaak het geval is.<sup>2</sup> Op een sarcofaag in het Conservatorenpaleis is noch van een "parapetasma", noch van een begeleiding sprake; oorspronkelijk evenwel moet hier een orante voor een "parapetasma" gestaan hebben.<sup>3</sup> Op een sarcofaag te Saint-Guilhem-du-Désert en twee exemplaren in het Museo Pio Cristiano staan de doden wat verloren tussen de wonderen die links en rechts van hen verricht worden, maar ze bevinden zich duidelijk in het midden van de sarcofaag en in de twee laatste gevallen ziet de wonderdoener zelfs naar hen om.<sup>4</sup> Op een sarcofaag in het Museo Nazionale te Rome evenwel staat de dode, een vrouw, weerloos tussen twee leeuwen in, zonder beschermende begeleiding en zonder door een "parapetasma" als het ware van haar omgeving afgeschermd te zijn.<sup>5</sup> We kunnen in ieder geval, bij wijze van een eerste conclusie, van het "parapetasma" zeggen dat het, evenals de architecturomlijsting, de twee bomen of de twee naar hem toegekeerde gestalten, de dode onderscheidt van zijn omgeving, hem naar voren haalt, zijn aanwezigheid onderstreept.

Wat valt er verder van het "parapetasma" te zeggen? Duidt het een "binnen" aan,<sup>6</sup> zodat we van een contrapostisch tegenover elkaar gezet zijn van een "binnen" en een "buiten" kunnen spreken bij die sarcofagen welke, in het midden, de dode tegen de achtergrond van een "parapetasma" laten zien en, in de zijpanelen, de herder, die zich, blijkens de aanwezigheid van bomen, buiten bevindt?<sup>7</sup> Het "parapetasma" komt bijna alleen maar voor als achtergrond van de dode. Slaat het "binnen", dat door het "parapetasma" wordt aangeduid, meer speciaal op het "eeuwige huis" dat het graf is? Aan-

---

1. Onder of voor een arcade: cat. I, 16, 18, 110. In een nis: cat. I, 72, 72.

2. Op cat. I, 45 (afb. 3) evenwel bevindt zich een staande lezeres tussen twee bomen. Dit monument wijkt echter in meer opzichten af van het gewone schema.

3. Cat. I, 88.

4. Cat. I, 30, 31, 108.

5. Cat. I, 81.

6. Het "parapetasma" kan zijn "le rideau de l'atrium, marquant que la scène se passe à l'intérieur de la maison"; "la tenture sert à indiquer un endroit couvert": DE RUYT, op. cit. (zie p. 34, n. 2), 160.

7. Bijv. cat. I, 57, 106, vooral 103, cf. 21 en 87.

gezien we het "parapetasma" ook aantreffen als achtergrond van maaltijd-scènes<sup>1</sup> en van apostelen die vanuit hun hoekpanelen de orante in het middelste paneel acclameren of toespreken (afb. 25),<sup>2</sup> is het onwaarschijnlijk dat we ons deze draperie als behorend tot de uitmontering van het grafhuis moeten voorstellen. Van de andere kant: met de maaltijd zal wel de graf-maaltijd, het refrigeriummaal, bedoeld zijn, en de zojuist genoemde apostelen komen alleen op late sarcophagen voor:<sup>3</sup> misschien hoorde het "parapetasma" oorspronkelijk uitsluitend bij de dode.

Sommige auteurs hebben deze draperie een heel speciale betekenis toegekend. P. COURCELLE denkt bij het, door twee gevleugelde "genii" achter de portretbuste van de overledene opgehouden, "parapetasma" aan een ontkleed worden van de ziel op haar tocht naar de hemel. Zij ontdoet zich, volgens een neoplatoonse voorstelling, van het gewaad, dat wil zeggen het vlees, waarin zij zich eertijds, neerdalend in de stof, had gehuld.<sup>4</sup> Volgens M. FLORIANI SQUARCIAPINO herinnert het "parapetasma" misschien aan funeraire ceremonies waarin het "velum" een rol speelde.<sup>5</sup> F. DE RUYT wijst op de mogelijkheid dat het boven het hoofd opbollende<sup>6</sup> en door twee gevleugelde "genii" opgehouden "parapetasma" teruggaat enerzijds op de lijkwade, die,

---

1. Rep. 298. Op Rep. 793 een "parapetasma" en een boom.

2. Cat. II, 17, 138, 201. Cf. Rep. 230, 232.

3. Cat. II, 17: eind IV; cat. II, 92: 370-400; cat. II, 138 (afb. 25): 366; cat. II, 201: 350-375. Rep. 230 en 232: 370-400.

4. P. COURCELLE, "Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin, le vol de Dédale - Ulysse et les sirènes", in: *Revue des études anciennes* 46 (1944) 84.

5. M. FLORIANI SQUARCIAPINO, "Sarcofagi romani con ritratti riadattati", in: *Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia* 20 (1943-1944) 275.

6. Zoals op de door DE RUYT, op. cit. (zie p. 34, n. 2), besproken Brusselse sarcofaag. Wat onze monumenten betreft: soms bolt het "parapetasma" op boven het hoofd van de dode: bijv. cat. I, 36, 46 (afb. 7), 51, 64, 65, 70, 71, 85, 100. Soms zien we bovendien, in het midden van de bovenrand van het "parapetasma", boven het hoofd van de dode, een cirkel: een aanhechtingspunt (?), zodat van een opbollen eigenlijk geen sprake kan zijn, maar eerder van een neerhangen: bijv. cat. I, 61, 84, 91, 96. Op cat. I, 27, 43 (afb. 13) en 82 is dit neerhangen duidelijk waar te nemen. Op cat. I, 57 is het "parapetasma", behalve aan de beide bovenhoeken, ook in het midden opgeknoopt.

op Griekse en Etruskische monumenten, door doodsgenii wordt vastgehouden, anderzijds op de opbollende sluier van bijvoorbeeld Ouranos,<sup>1</sup> en vraagt zich af, of het kan worden beschouwd als een apotheosemotief, dat overigens op den duur zijn apotheosekarakter verloren kan hebben.<sup>2</sup>

In elk geval kan het volgende worden opgemerkt. De "genii" die het "parapetasma" vasthouden, steken geen hand uit om de dode zelf te helpen, zoals bijvoorbeeld de Etruskische demonen doen: meestal kijken de "parapetasma"-ophouders bijna ostentatief de andere kant uit, terwijl ze als het ware een loopbeweging naar binnen maken, naar elkaar toe. Zij beperken zich er toe, het "parapetasma" op te houden. Hun functie is decoratief: twee symmetrische gestalten waarvan het hoofd contrapostisch tegenover de rest van het lichaam staat, twee heraldische figuren die als balletdansers zich naar voren bewegen, naar de beschouwer toe, met het "parapetasma" (elders de "clipeus" of de "tabula") in de handen, om het, en met name om het portret voor de draperie, te tonen. Hoe we de exacte oorsprong van het cliché ook moeten verklaren, op onze monumenten, en waarschijnlijk ook op de laatheidense sarcofagen, is het motief overwegend decoratief gebruikt,<sup>3</sup> hetgeen niet wil zeggen dat het door "genii" opgehouden "parapetasma" een zinloze decoratie is, geen functie heeft: het dient om het portret van de dode waardig te omlijsten, het af te schermen van zijn omgeving, zijn beeltenis te eren. In deze vage en verbleekte zin zou men zelfs van "apotheose" kunnen blijven spreken.

Soms zijn de "genii" meer dan alleen maar "parapetasma"-ophouders en symboliseren ze tevens de seizoenen, zoals op een sarcofaag in het Vaticaan, waar ze de zomer en de lente representeren.<sup>4</sup> Op vier van onze monu-

---

1. "Il est possible que le motif du voile, drapé par les Génies ailés sur les sarcophages romains, procède de ce double usage iconographique de la draperie dans les scènes funéraires: le linceul des Thanatoi grecs et étrusques (Roscher V 511. 514 fig. 9. 10), aussi bien que le voile des divinités ou allégories célestes." DE RUYT, op. cit., 161-162.

2. DE RUYT, op. cit., 162. Wat betreft voor- en tegenstanders van het "parapetasma" als apotheosemotief: zie BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage", 227, n. 96.

3. DE RUYT, op. cit., 162, FLORIANI SQUARCIAPINO, op. cit., 275, BOVINI, "sarcofagi", 58.

4. Belvedere, DE RUYT, op. cit., afb. 10.

menten hebben ze een mand met vruchten in de hand.<sup>1</sup> En wanneer ze zich beperken tot het ophouden van het "parapetasma", zien we soms in hun onmiddellijke nabijheid "genii" die de seizoenen symboliseren.<sup>2</sup> In enkele gevallen zijn de "genii" die het "parapetasma" ophouden vervangen door Victoriae<sup>3</sup> en op één sarcofaagdeksel door baardige mannen, gekleed in tunica en pallium (afb. 30).<sup>4</sup> In het laatstgenoemde geval is de dode echter niet weergegeven met een boekrol in de hand en ongesluisd, maar als een gesluisde orante.

"Genii" en Victoriae dienen niet alleen om de "clipeus" en het "parapetasma" vast te houden maar ook de "tabula inscriptionis". Op een sarcofaag in de Grotte onder de Sint-Pieter zijn het twee tritonen die zich van deze taak kwijten,<sup>5</sup> en op een sarcofaagdeksel in het Museo Pio Cristiano is het een "genius" die op een dolfijn zit.<sup>6</sup> "Genii", Victoriae en "zeewezens" zijn als clipeus-, parapetasma- en tabellahouders min of meer verwisselbaar. Ze fungeren als een decoratieve omlijsting van het clipeusportret, van de buste voor het "parapetasma" of van de inscriptie. Ook de "clipeus" en het "parapetasma" dienen om het portret van de dode op decoratieve wijze "in te lijsten", om, samen met de "genii" en Victoriae, de dode op elegante wijze te eren, "op te hemelen", in de geest van de grafinscripties, die hetzelfde doen, zij het, op christelijke sarcofagen, met een zekere soberheid en beknoptheid. Het opschrift, de "clipeus", het "parapetasma" en de gestalten die dit alles secunderen, hebben dezelfde conventioneel-erende betekenis als het filosofenpallium waarin de dode wordt gehuld en de boekrol die hem als attribuut wordt meegegeven. Het zijn aristocratische cliché's waarmee de doden die zich een sarcofaag konden permitteren, overeenkomstig hun stand werden geëerd.

---

1. Cat. I, 13, 27, 90, 96.

2. Cat. I, 71. Op cat. I, 82 oogstende "genii".

3. Cat. I, 3, 48, 55.

4. Cat. II, 79. Apostelen, engelen? Op cat. II, 175 bevindt zich rechts van de portretbuste in orantenhouding een baardige miniatuurapostel met een geopende boekrol in de linkerhand; beiden, de dode en de apostel, bevinden zich voor het "parapetasma".

5. Cat. I, 72.

6. Rep. 131. Cf. de twee zeecentauren die op cat. I, 62 de "clipeus" vasthouden.

## 5. De niet uitgewerkte portretkop

De omlijsting van het portret werd dus niet vergeten, evenmin als de achtergrond. Hoe is de afwerking van het portret zelf? Slechts in enkele gevallen kunnen we werkelijk van een, min of meer realistisch, portret spreken.<sup>1</sup> Heel dikwijls, op een kwart van onze monumenten, is alleen maar de omtrek van de kop aangegeven (afb. 7, 11, 12).<sup>2</sup> Werden de sarcofagen waar zulke schetsmatig weergegeven koppen op voorkomen, in serie vervaardigd en was het de bedoeling dat bij verkoop de individuele trekken van de overledene werden aangegeven? En is dit laatste niet gebeurd om de eenvoudige reden dat de bewuste sarcofagen niet verkocht zijn, maar in het atelier bleven staan?<sup>3</sup> Van dit laatste kan in enkele gevallen wel sprake geweest zijn, maar zeker niet altijd: daar is het aantal sarcofagen met niet uitgewerkte koppen te groot voor; bovendien zijn sommige van dergelijke monumenten van een opschrift voorzien.<sup>4</sup>

Zijn de slechts schetsmatig aangegeven koppen met beschilderd stuc afge-  
maakt?<sup>5</sup> Ook deze verklaring lijkt minder waarschijnlijk: de koppen, in hun onuitgewerkte staat reeds te groot in verhouding tot de rest van het lichaam, zouden dan helemaal waterhoofden geworden zijn. We vinden trouwens nergens sporen van stuc of beschildering op de schetsmatig aangegeven koppen. Volgens H.-I. MARROU<sup>6</sup> tenslotte verdragen het edele marmer en het eenvoudige stuc elkaar niet en beschilderde men nooit een uit marmer gebeeldhouwd gelaat, om het materiaal zelf te laten spreken.<sup>7</sup>

---

1. Cat. I, 32, 35, 53, 97, 110.

2. Cat. I, 25-27, 36, 46, 47, 51, 57, 65, 67, 72, 74, 77, 78, 80, 83, 85, 87, 91-93, 96, 102, 103, 105, 106.

3. DE RUYT, op. cit. (zie p. 34, n.2), 143 vv.

4. Cat. I, 96.

5. M. GUTSCHOW, "Das Museum der Prätetstat-Katakombe", in: *Memorie della pontificia accademia romana di archeologia*, ser. III, 4 (1938) 140-142, 168; idem, "Eine Reliefplatte aus der Katakombe des Praetextatus", in: *RivAC* 9 (1932) 124.

6. H.-I. MARROU, "Les portraits inachevés des sarcophages romains", in: *Revue archéologique* 14 (1939) 201.

7. Rep., p. 118, evenwel: "Fleischteile des Ehepaares wohl gelb" (Rep. 188). Ook op cat. II, 59 zijn nog verfsporen te vinden, o.a. geschilderde oogharen bij de orante.

A. VON GERKAN<sup>1</sup> oppert de veronderstelling dat men, bij leven, zelf voor zijn graf zorgde. Men bestelde zelf zijn sarcofaag. Zolang de koper nog leefde, bleef zijn portret onuitgevoerd. Het moest hem namelijk weergeven zoals hij was vlak voor zijn dood. Dat de voltooiing van het portret vaak achterwege bleef, kan liggen bijvoorbeeld aan de nalatigheid van de nabestaanden. De zojuist reeds geciteerde MARROU<sup>2</sup> valt VON GERKAN gedeeltelijk bij: reeds tijdens zijn leven zorgen voor zijn graf was een verstandige voorzorgsmaatregel, maar men moest, van de andere kant, de aandacht van de dood niet te veel op zichzelf richten: vandaar de onuitgewerkte, en als zodanig anonieme, koppen. Dat men zich wilde laten afbeelden zoals men er uit zag op zijn oude dag is onwaarschijnlijk; meestal werden de doden min of meer geïdealiseerd, en jeugdiger dan ze in werkelijkheid waren, weergegeven.<sup>3</sup>

Al moeten we rekening houden met de mogelijkheid dat bepaalde sarcofagen reeds bij het leven besteld kunnen zijn, in een aantal gevallen moet men denken aan een vervaardiging in serie en een levering uit voorraad. Op sommige sarcofagen zien we mannenkoppen die oorspronkelijk aan representanten van de vrouwelijke kunne behoord moeten hebben, of vrouwenkoppen die niets anders zijn dan achteraf omgewerkte mannenkoppen.<sup>4</sup> Dergelijke monumenten zijn niet tijdens het leven besteld. Evenmin kindersarcofagen met niet uitgewerkte koppen.<sup>5</sup> De ateliers leverden vaak seriewerk waaruit men na een sterfgeval een keuze deed. De nog onaffe koppen moesten worden ingevuld met

---

1. A. VON GERKAN, "Bossierte Köpfe auf Reliefsarkophage", in: *Philologische Wochenschrift* 52 (1932), nr. 35-38, kol. 269-272.

2. MARROU, op. cit., 202.

3. MARROU, op. cit., 201-202: "Il est très rare de voir le défunt représenté sous les traits d'un vieillard ou d'un malade épuisé; l'art classique idéalise volontiers et la tendance générale à représenter les morts plus ou moins héroïsés poussait au contraire à les imaginer dans leur "akme" et non tels que la mort les avait trouvés." Cf. FLORIANI SQUARCIAPINO, op. cit. (zie p. 50, n. 5), 270: "... una idealizzazione della defunta con conseguente ringiovanimento non infrequente nei sarcofagi..."

4. Voorbeelden geciteerd door FLORIANI SQUARCIAPINO, op. cit., 267-271, 276-281. H. BLANCK, "Wiederverwendung alter Statuen als Ehren Denkmäler bei Griechen und Römern" (Inaugural-Dissertation), Köln 1963, 116.

5. Voorbeelden geciteerd door BLANCK, op. cit., 116.

de trekken van de overledene, maar vaak kwam het er niet van.<sup>1</sup> Men kan hier denken aan de nalatigheid van de nabestaanden, aan tijd- of geldgebrek, of aan de mogelijkheid dat bepaalde sarcofagen geen kopers vonden en ongebruikt in het atelier bleven staan.

Eén ding is ons intussen wel duidelijk geworden: de band tussen kunstenaar en klant was in veel gevallen praktisch nihil. Vaak kan de "eschatologische" zeggingskracht van een sarcofaagdecoratie dan ook niet bijster persoonlijk en uitgesproken zijn en kunnen we slechts een vage en poly-interpretabele symboliek verwachten. Jaargetijden bijvoorbeeld deden het altijd wel: ze konden de levensloop symboliseren of een vage verwijzing inhouden naar een leven na de dood. De zelfvergeten dartelheid en erotiek van de half-animale zeewezens evoeerden een niet nader omschreven toestand van geluk: de voldoening waarmee op een leven dat waard was geleefd te worden, teruggezien kan worden, of het geluk dat bestaat uit de vergeetelheid, het ontbreken van het ongeluk. Misschien symboliseerde voor sommigen de stoet der zeecentauren en Nereïden, der hippokampen en tritonen, om gespeeld door springende dolfijnen, het gezelschap dat de dode begeleidde op zijn tocht naar de Eilanden der Gelukzaligen. De bucoliek van schapen, herders en bomen deed misschien denken aan een vreedzaam geleefd leven of, wie weet, aan een vrede na de dood.<sup>2</sup> De decoratie van de sarcofaag kon ook verwijzen naar de deugdzaamheid van de dode, een jachttafereel bijvoorbeeld naar zijn moed. Een leven dat gebaseerd geweest was op het boek, op wetenschap en wijsbegeerte, werd aangeduid door de lees- en leerscènes op de muzen- en "mousikos-ner"-sarcofagen. En deugd en filosofische diepgang konden een belofte inhouden voor een hiernamaals. Wat tenslotte het portret van de dode betreft: zijn beeltenis kon worden omringd met tekenen die we als een "apothéose" aanduidend kunnen interpreteren, al moeten we

---

1. FLORIANI SQUARCIAPINO, op. cit., 283-285; P. PIACENTINI, "Un sarcofago strigliato già della collezione Simonetti e altri sarcofagi con filosofi", in: *Archeologia classica* 13 (1961) 83, n. 1; BLANCK, op. cit., 115.

2. Cf. KLAUSER, "Studien" VIII, 158.

deze term niet eenduidig verstaan: het "ophemelen" kan letterlijk of figuurlijk bedoeld zijn; het tweede is altijd het geval, het eerste kan niet altijd uitgesloten worden.



## 6. De grafschriften

Trachten we in deze slotparagraaf de betekenis van het cliché: de dode met een boekrol, te achterhalen door de opschriften in de "tabulae" te lezen: teksten zijn meestal uitdrukkelijker dan beelden. We gaan uit van de inscripties die voorkomen op de monumenten die de overledene met een boek in de hand tonen. Om te beginnen wordt steeds de naam van de dode meegegeeld. Vaak ook wordt aangegeven, hoe lang hij geleefd heeft: "(qui) vixit ....", "qui vixit in seculo....."<sup>1</sup> Verder wordt vermeld, welke de familierelatie was tussen de gestorvene en de stichters van het grafmonument: de dode is een "coniux", "puer", "puella", "filius" of "filia". Vervolgens worden adellijke titels genoemd: "eques Romanus";<sup>2</sup> Heraclius<sup>3</sup> was een officier: "praefectus militum Fo(r)tensium". Enkele keren is sprake van een "clarissimus (a)",<sup>4</sup> iemand uit een senatoriaal geslacht. Flavius Patricius<sup>5</sup> was een "vir honestus", had dus een openbaar ambt bekleed. Ook het kerkelijk ambt wordt aangegeven: "sanctus Gaudiosus episcopus".<sup>6</sup> Een echtpaar betitelde zich als "conservi Dei".<sup>7</sup>

De eerste gelovigen noemden zich "sancti". "Sanctus" komt ook voor als een eretitel die aan (levende<sup>8</sup> of overleden<sup>9</sup>) kerkelijke ambtsdragers gegeven werd.<sup>10</sup> Het is verder een term waarmee men de verdiensten van de overledene wil eren, dus geen reeds bij het leven gedragen eretitel. In de laatste functie staat het woord "sanctus" vóór de naam van de overledene ("sanctus Gaudiosus episcopus");<sup>11</sup> als prijzend adjectief van de verdienstelijke dode wordt het gewoonlijk na zijn naam geplaatst en meestal ver-

---

1. Cat. I, 66.

3. Cat. I, 49.

5. Cat. I, 53.

7. Cat. I, 61.

2. Cat. I, 70, 71.

4. Cat. I, 62, 63.

6. Cat. I, 131a.

8. "Caianus emit, cum vivit, sibi et uxori suae ab Adeodato fossore sub praesenti(a) sancti Maximi presbiteri (...): DIEHL, nr. 3767.

9. "Sanctus Gaudiosus episcopus": cat. I, 131a.

10. GFOSSI GONDI, 153-154.

11. Volgens FASOLA, "catacombe S. Gennaro", 158, is de mozaïekinscriptie waarin sprake is van "sanctus Gaudiosus episcopus", pas later aangebracht, toen Gaudiosus als heilige werd vereerd.

tongen met een woord als "vir" of "spiritus":<sup>1</sup> "Sexto Acerre Urso sancto",<sup>2</sup> "sancto hispirito".<sup>3</sup> In de laatstgenoemde betekenis komt "sanctus" overigens ook voor in de heidense epigrafie.<sup>4</sup> Ook het gebruik van een lovend bijvoeglijk naamwoord als "benemerens"<sup>5</sup> heeft de christelijke met de niet-christelijke epigrafie gemeen.<sup>6</sup> De 27-jarige Flavius Patricius wordt "innocentissimus" en "pudicissimus" genoemd:<sup>7</sup> hij wordt geprezen om zijn onschuld en kuisheid. Op heidense grafschriften worden vaak de "castitas" en de "pudicitia" van de dode geprezen wanneer het een echtgenote betreft.

Affect jegens de dode klinkt door in "dulcissimus (a)",<sup>8</sup> "super omnem dulcitudine(m) filiorum dulcior",<sup>9</sup> "amantissima",<sup>10</sup> "carus (-issimus)",<sup>11</sup> droefheid in het opschrift van de sarcofaag van Aurelius,<sup>12</sup> broertje van Florentius:<sup>13</sup> "Aurelio equiti Romano filio dulcissimo et incomparabili qui vixit annis V, diebus XII, defunctus nonis Septembres, depositus VII idus Septembres Tullianus et Aristia parentes relicto sibi ab eo maximo dolore".

Heel zelden herinnert een heidens opschrift aan de sterfdatum. Op christelijke grafschriften ontbreekt deze datum niet: het is een geboortedag voor de ziel.<sup>14</sup> Vanaf de eerste helft van de vierde eeuw evenwel wordt meestal alleen maar de datum van de bijzetting vermeld, welke één, twee of drie dagen na het overlijden plaats vond.<sup>15</sup> Soms worden beide data genoemd.<sup>16</sup> Voor de begrafenis gebruikt men, op christelijke monumenten, vanaf de tweede helft van de derde eeuw, het woord "depositio". "Depositio" als juridische term betekent: een tijdelijk toevertrouwen aan, een in bewaring geven voor een bepaalde periode.<sup>17</sup> Het woord "depositus", dat we op onze monumenten vaak tegenkomen,<sup>18</sup> alludeert op het tijdelijke verblijf van het

---

1. GROSSI GONDI, 171-172.

3. Cat. I, 89.

5. Cat. I, 28, 53.

7. Cat. I, 53.

8. Cat. I, 3, 22, 70, 71, 89, 100.

10. Cat. I, 3.

12. Cat. I, 70.

14. TESTINI, "Archeologia", 394-395.

16. Cat. I, 70.

17. TESTINI, "Archeologia", 396, n.2.

18. Cat. I, 39: κατάθεσις, cat. I, 59: κατετήθη.

2. Cat. I, 89.

4. GROSSI GONDI, 171.

6. TESTINI, "Archeologia", 394.

9. Cat. I, 66.

11. Cat. I, 66.

13. Cat. I, 71.

15. GROSSI GONDI, 189.

lichaam in het graf, op de verrijzenis van het vlees.<sup>1</sup> Soms staat er "depositus (a) in pace".<sup>2</sup> Ook de term "dormitio"<sup>3</sup> bevat een toespeling op de verrijzenis.<sup>4</sup> Minder expressief<sup>5</sup> zijn termen als "(re)quiescere",<sup>6</sup> "iacet",<sup>7</sup>  $\kappa\acute{\iota}\tau\alpha\iota$ .<sup>8</sup>

De woorden "in pace" komen we op onze monumenten vaak tegen; één keer staat er "in pace Christi".<sup>9</sup> Omdat er verder geen werkwoord bij staat, weten we niet, of hier al dan niet van een acclamatie sprake is.<sup>10</sup> Inscripties als "pax tecum aeterna", die, zij het zelden, op heidense grafmonumenten voorkomen, slaan op een ongestoorde grafrust, die de dode wordt toegewenst.<sup>11</sup> Deze betekenis klinkt misschien ook door in de christelijke funeraire epigrafie, maar hier moeten we wellicht vooral de bijbelse vreedewens op de achtergrond zien.<sup>12</sup> De naaste parallellen van de "pax"-formules op christelijke grafinscripties zijn joodse grafschriften<sup>13</sup> en liturgische acclamaties. Eén keer treft men een acclamatie aan waarin de dode "refrigerium" wordt toegewenst.<sup>14</sup>

We zien dus, samenvattend, dat allereerst enkele mededelingen worden gedaan: hoe de dode heette, wat hij deed, hoe oud hij werd, wanneer hij werd begraven. De naam van de overledene wordt vervolgens met eerbied, piëteit en affect omringd. Zijn deugden worden geprezen, zijn heengaan wordt be-

---

1. "'Depositum', nel linguaggio giuridico latino, è ciò che 'custodien-  
dum alicui datum est' (Ulp. Dig. 16, 3, 1); il che implica l'idea della  
restituzione; perciò il corpo deposto, o affidato alla terra; perchè lo  
custodisca, dovrà un giorno essere restituito." GROSSI GONDI, 179. "Dalla  
seconda metà... del III sec. ... prevalse una formola, ignota al linguaggio  
funerario classico, la parola cioè 'depositus' o 'depositio'. E prevalse,  
sia per il suo contenuto dommatico, in quanto cioè alludeva chiaramente  
alla resurrezione dei corpi..., come per essere una chiara testimonianza  
che il corpo era veramente nella tomba." Ibid., 186.

2. Cat. I, 53.

3. Cat. I, 123.

4. GROSSI GONDI, 179.

5. Ibid., cf. TESTINI, "Archeologia", 396.

6. Cat. I, 131a.

7. Cat. I, 49.

8. Cat. I, 16.

9. Cat. I, 44.

10. GROSSI GONDI, 223.

11. KAUFMANN, "Epigraphik", 135; TESTINI, "Archeologia", 405.

12. Cf. GROSSI GONDI, 221; TESTINI, "Archeologia", 405.

13. KAUFMANN, "Epigraphik", 135.

14. Cat. I, 100.

treurd. Ten slotte wordt hem in de acclamatie het allerbeste toegewenst.

De naam van de dode op de "tabula" bestempelt de sarcofaag tot zijn "eeuwige woning". Zijn naam staat vaak in de datief: het grafmonument is hem toegewijd. Het is zijn gedenkteken: hij zal in ieder geval voortleven in de herinnering van de nabestaander. Dezen vorderen zondig in de vermelding van de sterfdatum, of de dag van de begrafenis, een geheugensteun op de nagedachtenis van de dode op zijn "verjaardag" met een refrigeriummaal te vieren. De eervolle vermelding van de titels en deugden van de dode maakt zijn woning tevens tot een ereteken: zijn naam zou met eerbied blijven genoemd worden. Deze eerbied geldt een "sanctus", een "innocentissimus",<sup>1</sup> titels waarmee christenen hun doden eerden. Wat het lichaam betreft: het is begraven ("depositio", "depositus"), maar het graf is geen "eeuwig huis", doch slechts een huis van bewaring, een tijdelijk depot. De aarde zal het haar toevertrouwde weer teruggeven, bij de opstanding. Na de slaap ("dormitio")<sup>2</sup> volgt het ontwaken. Daarom is de dode in vrede bijgezet, "depositus in pace".<sup>3</sup> Menselijke trots om het bereikte en droefheid om de verlorenen nemen het woord, maar het laatste woord wordt vaak de hoop gelaten: vele grafschriften eindigen met een "in pace". Zo zijn onze grafmonumenten behalve gedenk- en eretekenen ook tekenen van hoop.

Kunnen wij het op de sarcofaag afgebeelde laten spreken via het opschrift? In enkele gevallen hebben we met een verklarend bijschrift te maken: "Crispina" staat er bij de staande "lezeres" op een sarcofaagdeksel in het Museo Pio Cristiano (afb. 3); "chi-rho" is in haar boek geschreven.<sup>4</sup> "Diodorus" lezen we elders boven de portretbuste.<sup>5</sup> "Paulus" heette, blijkens het bijschrift, de dode, afgebeeld in de lunet van zijn "arcosolium" in het Cimitero di San Sebastiano; en bij de twee mannelijke gestalten op de arcosoliumfaçade staat "angelus".<sup>6</sup> In al deze gevallen is sprake van verklarende bijschriften in de strikte zin van het woord. Het beeld werd niet sprekend genoeg geacht: daarom werd het aangevuld met het woord.

---

1. Cat. I, 53.

3. Cat. I, 53.

5. Cat. I, 64.

2. Cat. I, 123.

4. Cat. I, 45.

6. Cat. I, 126.

In de overige gevallen leidt de inscriptie meer haar eigen leven. Zij is ingelijst in een rechthoekig of vierkant kader, en daardoor geïsoleerd van de voorstellingen. Het opschrift in de "tabula" verklaart niet een bepaalde afbeelding, maar hoort bij de sarcofaag in zijn geheel. Toch is er een bijzondere betrekking tussen het omraamde opschrift en een bepaalde afbeelding, die van de dode. Beide, de inscriptie en het portret, bevinden zich in het midden van de sarcofaag. In de "tabella" wordt de naam van de geportretteerde genoemd (al is heel vaak de "tabula" niet ingevuld en is de kop van de overledene niet uitgewerkt). En zoals achter de namen der doden hun titels staan vermeld, fungeren de toga, het militaire gewaad, de "toga contabulata" en de "chlamys" op een viertal monumenten<sup>1</sup> als het distinctief van respectievelijk een "clarissimus puer", een "eques Romanus", een "vir honestus" en een "praepositus militum".

Het portret komt niet altijd overeen met de gegevens van het opschrift. De inscriptie op het deksel van een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano vermeldt "Sabinus", maar op de sarcofaag zelf zien we een vrouwelijke orante.<sup>2</sup> Elders worden een man en een vrouw genoemd, maar wordt alleen maar een man afgebeeld.<sup>3</sup> De "clipeus" op weer een ander monument bevat de buste van een jongen, de "tabula" de naam van een meisje.<sup>4</sup> Een drietal kindersarcofagen tonen weliswaar baardloze en jeugdige, maar toch tegelijkertijd tamelijk volwassen gestalten:<sup>5</sup> de dode werd vaak min of meer geïdealiseerd weergegeven, dit wil zeggen niet te jong en niet te oud.

Het lovende karakter van het opschrift vindt een parallel in de eer waarmee het portret wordt omgeven: de "clipeus", het "parapetasma", de Victoriae, de "genii", het pallium, de "rotulus". De deugden van de dode die in het opschrift worden vermeld, vinden verder geen directe verbeelding. Wel komen het christelijke karakter van het grafscript en de christelijke aard van de decoratie vaak met elkaar overeen. Het grafmonument, door het opschrift bestempeld tot een gedenkteken, een ereteken en een

---

1. Cat. I, 49, 53, 63, 71.

2. Cat. I, 28.

3. Cat. I, 44.

4. Cat. I, 62.

5. Cat. I, 66, l. 182 cm, voor een 9-jarige dode; cat. I, 70, l. 136 cm, voor een 5-jarige dode; cat. I, 71, l. 143 cm, voor een 9-jarige dode.

teken van hoop, wordt ook door de afbeeldingen als zodanig gekenschetst. Inscriptie en decoratie spreken beide hun eigen taal, maar ze bedoelen hetzelfde: de dode te gedenken en te eren, te herinneren aan dat wat hem dierbaar was, zijn geloof en zijn hoop.

## HOOFDSTUK II. DE DODE ALS ORANTE

### 1. De monumenten

#### Sarcofagen

##### a. De orante in pastorale samenhang

We beginnen met een inventarisatie: hoe ziet de orante er uit en waar komt hij voor? Eerst worden alle sarcofagen waar een niet-bijbelse orante op voorkomt, bij elkaar gezet. De vraag, wanneer de overledene is afgebeeld, komt terloops aan de orde. In het vorige hoofdstuk hebben we gezien dat de dode met het boek kon zitten of staan. Een zittende orante evenwel wordt niet aangetroffen. Het staan is wezenlijk voor de orante. Overigens komt men de orante, evenals de dode met het boek, ook tegen in de vorm van een buste binnen een "clipeus" of voor een "parapetasma".

Beginnen we met de orante ten voeten uit. Gewoonlijk staat de orante in het midden van de compositie, alleen of vergezeld door twee begeleiders. Op een aantal sarcofagen echter bevindt zij zich - we hebben hier steeds met een vrouwelijke orante te maken - aan het linker of rechter uiteinde.<sup>1</sup> Meestal heeft zij als pendant een criofoor.<sup>2</sup> In enkele gevallen bevindt zich een criofoor in het midden van de sarcofaag.<sup>3</sup>

Twee keer wordt de orante duidelijk met de overledene geïdentificeerd: in het eerste geval staat de naam, Iuliane, er bij geschreven,<sup>4</sup> in het tweede geval is de kop niet af.<sup>5</sup> Vrij vaak is identificatie uitgesloten of

---

1. Cat. II, 3, 15, 27b, 28, 46, 53, 59, 70, 73, 75, 102, 108, 126, 142, 144, 162, 165, 177, 183, 193, 205, 210.

2. Op cat. II, 162, 205 en 210 heeft ze als pendant een wijsgeer. Cf. cat. II, 46.

3. Cat. II, 75, 102, 205. Cf. cat. II, 73.

4. Cat. II, 70.

5. Cat. II, 142.

hoogstens zeer indirect: de overledene is namelijk al afgebeeld.<sup>1</sup> Heeft men bij deze sarcofagen met de orante als personificatie te maken?

Slechts vijf monumenten zijn expliciet christelijk.<sup>2</sup> De onderhavige reeks wordt vroeg gedateerd: ongeveer twee derde voor en één derde na 300, waarbij het eerste kwart van de vierde eeuw niet overschreden wordt.

Nu gaan we een serie sarcofagen zien waar de orante in het midden staat en zich, evenals bij de zojuist besproken reeks, in een pastorale samenhang bevindt. In enkele gevallen heeft de orante begeleiders.<sup>3</sup>

Steeds is de orante een vrouw. De oorspronkelijk vrouwelijke orante op de sarcofaag van de achtjarige Antronius Fidelicus heeft achteraf een mannenkop gekregen.<sup>4</sup> In enkele gevallen lag een expliciete identificatie met de overledene in de bedoeling: twee of drie keer is de kop van de orante niet af;<sup>5</sup> op een sarcofaag in het Thermennuseum is de orante een meisje, de driejarige Optata.<sup>6</sup>

Het pastorale gezelschap bestaat uit de verdubbelde criofoor, aan beide uiteinden één,<sup>7</sup> een verdubbelde rustende herder,<sup>8</sup> of een rustende herder en een criofoor (afb. 22).<sup>9</sup> Elders bevinden zich aan beide uiteinden van de sarcofaag een visser en een criofoor,<sup>10</sup> een filosoof en een criofoor,<sup>11</sup> het

---

1. Op cat. II, 59 en 126 bevindt zich op het deksel de portretbuste van een man (cat. II, 59: kop niet af, cat. II, 126: een jonge man in tunica en "toga contabulata"). Op cat. II, 15, 144, 162, 183, 210 zien we, in het midden van de sarcofaag, een clipeusportret (cat. II, 15: buste van een jonge man, 144: kop niet af, 162: buste van een jongen, 183: buste van een vrouw). Op cat. II, 3 staat in het middelste paneel een vrouw met een boekrol in beide handen. Op cat. II, 53 bevindt zich middenin het echtpaar. Op cat. II, 73 zit het echtpaar tegenover elkaar aan weerszijden van de criofoor en de orante.

2. Cat. II, 27b, 70, 142, 162, 177.

3. Zonder begeleiders: cat. II, 14, 34, 36, 78, 99, 117, 131, 143, 147, 153, 166, 176, 180, 185, 189, 195, 208, 218 (afb. 22). Met begeleiders: cat. II, 77, 90, 118, 161, 170.

4. Cat. II, 131.

5. Cat. II, 90, 166, 195 (?).

6. Cat. II, 147.

7. Cat. II, 34, 36, 77, 90, 118, 131, 147, 166.

8. Cat. II, 78, 170, 180, 185, 208.

9. Cat. II, 195, 218.

10. Cat. II, 153.

11. Cat. II, 176.



offer van Abraham en een rustende herder.<sup>1</sup> Op een sarcofaag uit Collo en een Arletensisch exemplaar<sup>2</sup> staan orante en criofoor naast elkaar.<sup>3</sup> Laatstgenoemde sarcofaag, en een exemplaar in Velletri (afb. 22),<sup>4</sup> zijn overigens de enige monumenten waar, naast een orante en een criofoor, Christus-thaumaturg op voorkomt. De criofoor en de wonderdoener op één sarcofaag vormen een zeldzaamheid.

Van de 23 sarcofagen met een orante in het midden in een pastorale samenhang zijn er slechts twaalf expliciet christelijk. In drie gevallen blijkt dit uit wat het deksel of de zijkant te zien geeft (Jona en de Drie Jongelingen op het deksel van de bovengenoemde sarcofaag van Antronius Fidelicus, de doop op de linker zijkant van de sarcofaag "van de Via della Lungara"<sup>5</sup>) of uit het opschrift (de reeds eerder genoemde sarcofagen van Antronius Fidelicus en van Optata); de hoofdvoorstelling, op de kist, is "neutraal". Deze van huis uit "neutrale" sarcofagen zijn pas later, in tweede instantie, verchristelijkt. J. ENGEMANN vraagt zich af of de zijkanten van de sarcofaag "van de Via della Lungara" toegevoegd zijn bij gelegenheid van een tweede bijzetting: toer deze sarcofaag in 1904 gevonden werd, bleek hij de geraamten van een oudere vrouw en een jonge man te bevatten.<sup>6</sup> Vijf sarcofagen blijken van meet af aan christelijk te zijn, omdat aan de orante als "apostelen" te identificeren begeleiders zijn toegevoegd.<sup>7</sup> De reeds genoemde sarcofagen uit Velletri en Arles laten o.a. de wonderen wrochtende Christus zien, maar, zoals al is opgemerkt, zijn het twee uitzonderlijke exemplaren. De boven aangehaalde sarcofaag uit Collo is blijkens de er op voorkomende Daniël- en Jona-voorstellingen christelijk. Het offer van Abraham op een sarcofaag in de Albergo della Lunetta te Rome<sup>8</sup> doet als pendant van de rustende herder vreemd aan. We kunnen concluderen dat de compositie die bestaat uit een orante temidden van pastoraal gezelschap, geen expliciet en typisch christelijke creatie is. Wel is dit schema

---

1. Cat. II, 189.

3. Cf. cat. II, 161.

5. Cat. II, 153.

6. J. ENGEMANN, "Untersuchungen zur Sepulkraalsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit", Münster 1973 (JbAC, Ergänzungsband, II), 76.

7. Cat. II, 77, 90, 118, 161, 170.

2. Cat. II, 14, 34.

4. Cat. II, 218.

8. Cat. II, 189.

gekerstend. Het meest harmonisch is dit gebeurd bij de kleine serie strigilisarcofagen met in het middelste paneel een door twee apostelen begeleide orante en in de zijpanelen een herder.

De datering van de groep sarcofagen met de orante in het midden en de herder(s) opzij ligt iets later dan die van de serie sarcofagen met zowel de orante als de herder opzij: de meeste zijn van na 300.

b. De orante in niet-pastorale samenhang

Een christelijke creatie uit de tijd van Constantijn is de bijbelse friessarcofaag met in het midden een orante. Als gave vertegenwoordigers van de soort noemen we een exemplaar in het Museo Pio Cristiano en twee in het Thermenmuseum.<sup>1</sup> Een Constantijnse friessarcofaag maakt op het eerste gezicht een verwarrende indruk. Een veelheid van personen staat dicht opeengedrongen. Toch heerst er orde. De compositie wordt beheerst door de wet van de optische symmetrie. Men is eerder uit op duidelijkheid voor het oog dan op een voor het verstand logische ordening van de scènes.<sup>2</sup>

We nemen als voorbeeld van optische symmetrie de compositie van bovergenoemde sarcofaag in het Museo Pio Cristiano. 1. Het rotswonder en de opwekking van Lazarus vormen elkaars spiegelbeeld. Het water uit de rots er het grafmonument van Lazarus dienen als hoekverstevingen, in materieel en esthetisch opzicht.<sup>3</sup> 2. Aan de gevangenneming van Petrus beantwoordt de vermenigvuldiging der broden en vissen, twee keer een, ook zelf weer symmetrisch, groepje van drie.<sup>4</sup> 3. Verder zien we, aan weerszijden van de orante

---

1. Cat. II, 61, 148, 149. Volgens E. DINKLER, in: "Die Religion in Geschichte und Gegenwart", IV, Tübingen 1960<sup>3</sup>, 632, is cat. II, 61, samen met Rep. 43, een tweezônige friessarcofaag, afkomstig uit het atelier van de boog van Constantijn. Het "Repertorium" brengt cat. II, 61, 148 en 149 met elkaar in verbinding. Het prototype van de Constantijnse een- en tweezônige friessarcofagen is wellicht tot stand gekomen mede met behulp van een theologisch adviseur (DINKLER, op. cit., 632-633).

2. TESTINI, "catacombe", 324, 326, 328.

3. DE BRUYNE, "lois" (1959), 132.

4. DE BRUYNE, art. cit., 136, spreekt in dit verband van "une symétrie de nature optique". Wanneer op cat. II, 149 de orante tussen het wonder van Cana en de broodvermenigvuldiging in wordt geplaatst, is er sprake van een symbolische symmetrie: aan weerszijden het heilsmiddel, de eucharistie, in het midden het resultaat: ibid., 135.

in het midden, vijf gestalten op het eerste plan en vijf op de achtergrond. Aan de twee drinkende soldaatjes links corresponderen de kleine gestalten van de blindgeborene en de zuster van Lazarus rechts. De zes kruiken van Cana zijn een pendant van de zes manden met brood.

DE BRUYNE beschouwt kleine gestalten en voorwerpen als ritmische accenten.<sup>1</sup> Daarnaast onderscheidt hij het lineaire ritme, dat gevormd wordt door de bewegingen van de hoofden, armen, handen, staven en boekrollen. Een uitstekend voorbeeld van symmetrisch lineair ritme en van een symmetrische verdeling van ritmische accenten geeft een sarcofaag uit Arles.<sup>2</sup> Op de zojuist besproken Vaticaanse sarcofaag is van symmetrisch lineair ritme nog niet zo veel waar te nemen. Christus kijkt steeds naar rechts. DE BRUYNE<sup>3</sup> oppert de veronderstelling dat men met voorbeeldenboeken werkte waarin Christus-thaumaturg als volgt was afgebeeld: Christus stond links, de rechterarm diagonaalsgewijs naar beneden gericht; rechts bevond zich de genezene. Om symmetrisch lineair ritme te bereiken moest men in staat zijn, het voorbeeld om te draaien, hetgeen groter vakmanschap vereiste. Op een aantal Constantijnse friessarcofagen bevindt de orante zich tussen twee wonderscènes die elkaars spiegelbeeld zijn.<sup>4</sup>

Aangaande de orante op Constantijnse friessarcofagen is het volgende op te merken.

1. Meestal bevindt de biddende gestalte zich in het midden van de sarcofaag. Enkele keren staat hij opzij.<sup>5</sup> Zijn centrale plaats is dan meestal ingenomen door de broodvermenigvuldiging. Er is een formele overeenkomst tussen Christus die beide handen zegenend uitstrekt over de Hem door twee apostelen voorgehouden broden en vissen, en de orante tussen twee begeleiders. Op een aantal Constantijnse friessarcofagen ontbreekt de orante.<sup>6</sup> In

---

1. Op. cit., 146-147.

2. Cat. II, 8.

3. Op. cit., 148.

4. Cat. II, 13, 22, 38, 64, 66, 134, 178, 192.

5. Cat. II, 30, 198, 214, 215.

6. Bijv. Rep. 12: in het midden Christus die de broden en de vissen zegent; Rep. 23 en 807: in het midden de haanscène.

enkele gevallen staat de overledene in het midden van de sarcofaag met een boek in de hand.<sup>1</sup>

2. Meestal wordt de orante begeleid door twee apostelen (op 36 fries-sarcofagen wordt de orante begeleid, op 16 niet).

3. De orante wordt omgeven door wonderen van Christus, episodes uit de Petrustrilogie en oudtestamentische scènes.

4. Aan bijna alle gestalten is een zekere mate van frontaliteit eigen. De meeste figuren echter zijn op iemand of iets betrokken, Petrus op de rots, Christus op degene die genezing zoekt of op de kruiken van Cana. Zij wenden zich dan ook tot het object van de handeling. Zij figureren in dynamische scènes. Zo komt bij de wonderdoener de dynamiek tot uitdrukking doordat, terwijl de benen van voren worden gezien, de tors en het hoofd een draai maken in de richting van het object van de handeling, verder door de diagonaal die gevormd wordt door de arm, de hand en de "virga".

Helemaal frontaal worden alleen Christus die de broden en de vissen zegent, en de orante weergegeven. Tot op zekere hoogte ook Petrus die gevangen genomen wordt. Petrus maakt echter altijd een loopbeweging naar rechts of links, waarbij hij vaak de tegengestelde kant uitkijkt.<sup>2</sup> De vermenigvuldiging der broden en vissen en de gevangenneming van Petrus zijn scènes die uit drie figuren bestaan: Christus tussen de apostelen die Hem de spijzen voorhouden, en Petrus tussen de twee soldaten. Vandaar de frontaliteit van beide voorstellingen. In de wonderscènes zijn telkens twee personen in het spel. Beiden worden van opzij gezien: de blindgeborene, de lamme of de bloedvloeiende vrouw helemaal, de wonderdoener ten dele. Christus en Petrus, of zij nu optreden in een groepje dat uit twee of uit drie figuren bestaat, en of zij nu van opzij of van voren worden weergegeven, blijven als het ware gevangen in het verhaal, waarvan wij de getuigen zijn. Petrus en Christus staan er niet voor zichzelf. Zij functioneren in een gebeurtenis. De orante echter staat alleen. Vaak wordt hij vergezeld, maar noodzakelijk is dit niet. De enige met wie de orante contact heeft, staat

---

1. Cat. I, 29-31, 50.

2. Cat. II, 64, 65, 149: Petrus loopt naar rechts en kijkt naar links; cat. II, 66, 148: Petrus loopt naar links en kijkt naar rechts.

niet afgebeeld op de sarcofaag. Het is een ongeziene of het zijn wij, de toeschouwers. De frontaliteit van de orante verschilt wezenlijk van die van de Christus van de vermenigvuldiging der broden en vissen.

Temidden van zijn omgeving valt de orante dus op, behalve door zijn centrale positie, doordat het een frontaal weergegeven, symmetrische, statische, niet op anderen betrokken gestalte is. De orante vormt de hoofdfiguur van de compositie.

Op tweezônige friessarcofagen wordt de overledene of het echtpaar meestal weergegeven in een "clipeus" in de bovenste zône (afb. 64).<sup>1</sup> Slechts op één, thans verdwenen, sarcofaag zien we, in het midden van de bovenste fries, een orante.<sup>2</sup> Op twee sarcofagen evenwel treffen we, in beide gevallen aan het linker uiteinde van de onderste zône, een vrouwelijke orante tussen twee begeleiders aan, terwijl zich in het midden van de bovenste zône reeds een "clipeus" met de busten van het echtpaar bevindt.<sup>3</sup> De koppen van het echtpaar en van de orante op één van deze sarcofagen zijn niet af, terwijl de koppen van de overige gestalten voltooid zijn.<sup>4</sup> Is de orante hier misschien een personificatie? Nu duidt een onaffe kop op identificatie met de overledene. Is de kunstenaar in ons geval gewoon vergeten om ge-laastrekken aan te geven? Was de onaffe kop al een gebruikelijke component geworden van het cliché "een orante tussen twee apostelen"? Overigens zijn verschillende partijen van de onderhavige sarcofaag onvoltooid gebleven (bijvoorbeeld de achtergrond tussen de jaargetijden, de kledij van verschillende secundaire personen zoals de rechter begeleider van de orante).

Wordt de orante in niet-pastorale samenhang aangetroffen op 52 friessarcofagen (en op vijf tweezônige friessarcofagen),<sup>5</sup> ook het aantal strigili-sarcofagen waar deze gestalte op voorkomt, is tamelijk groot, namelijk 50. Van verscheidene is het niet zeker of ze al dan niet christelijk zijn. Die zekerheid bezitten we wel wanneer op de zijpanelen een wonder of een Pe-

---

1. Cat. I, 34; II, 69; IV, 23, 25a, 32, 37-41, 46, 52, 67.

2. Cat. II, 190.

3. Cat. II, 10, 69.

4. Cat. II, 69.

5. Cat. II, 10, 68, 69, 151, 190.

trusscène voorkomt, zoals op acht exemplaren.<sup>1</sup> Het rotswonder komt veel voor,<sup>2</sup> waarschijnlijk omdat het een gebruikelijk hoekmotief is (des te opmerkelijker is dan dat op twee sarcofagen<sup>3</sup> de waterval zich niet aan het uiteinde maar aan de kant van de "strigili" bevindt). Verder komen voor de gevangenneming van Petrus (vier keer), de blindgeborene (drie maal), de haanscène, Cana en Lazarus, alle één keer. Vaak is er maar één reliëfpaneel, dat met de orante.<sup>4</sup> Dat de overledene een christen was, blijkt uit de aanwezigheid van twee begeleidende apostelen of uit de late datering van het betreffende monument (geen vóór 350). Te Campi bevindt zich een tweezônige strigilisarcofaag met op de ereplaats, in het middelste paneel van de bovenste zône, een orante tussen twee apostelen.<sup>5</sup> Een tiental strigilisarcofagen, alle uit de tweede helft van de vierde eeuw, geven in het middelste paneel een orante te zien, en in de hoekpanelen een apostel, die in de meeste gevallen een acclamerend gebaar maakt (afb. 25, 26).<sup>6</sup>

In het Cimitero di Domitilla bevindt zich een met "strigili" versierde kuipsarcofaag.<sup>7</sup> Aan beide uiteinden ziet men een leeuw die een hert verscheurt, in het midden, in het door de "strigili" uitgespaarde ovaal, een miniatuurorante. Het is de vraag of deze vroege sarcofaag uit het derde kwart van de derde eeuw christelijk is. Hetzelfde kan men zich afvragen van een sarcofaag te Pesaro, eveneens een vroeg exemplaar (eind derde eeuw), dat in het middenpaneel twee "demi-oranten" (moeder en dochter?) laat zien met aan weerszijden een pilaartje, waarop een naakte putto staat met een duif in de armen; in de zijpanelen bevindt zich een vrouwelijke orante.<sup>8</sup> Eveneens moeilijk te identificeren zijn de gestalten, twee vrouwelijke oranten en een man met een boekrol, op een grafplaat uit ongeveer 400 te Tarragona.<sup>9</sup>

---

1. Cat. II, 23, 31, 37, 74, 76, 128, 191.

2. Cat. II, 74, 76, 128, 191, 229. 3. Cat. II, 74, 76.

4. Cat. II, 41, 51, 107b, 111, 129, 130, 135a, 154, 164, 179, 196, 211, 212.

5. Cat. II, 29.

6. Cat. II, 17, 18, 19, 92, 132, 138, 201, 204, 206, 225.

7. Cat. II, 109.

8. Cat. II, 55.

9. Cat. II, 209a.

Nu volgen negen zuil- en acht boomsarcofagen.<sup>1</sup> Gewoonlijk wordt het schema van de door zuilen gescandeerde voorstelling gebruikt voor monumenten waarop de triomfantelijke passie van Christus en die van Petrus en Paulus of de "traditio legis" worden afgebeeld. Christus of zijn trofee bevinden zich dan in het middelste "intercolumnium".<sup>2</sup> Op enkele zuil- en boomsarcofagen staat op de ereplaats de orante en wordt deze gestalte omgeven door de bijbelse scènes die ook op de hierboven besproken fries- en strigilisarcofagen voorkomen. Bij het wonder der broden en vissen treedt slechts één apostel op. Er is geen plaats voor het groepje van drie, zoals dat op de friessarcofagen voorkomt. Het zal wel om dezelfde reden zijn dat ook de gevangenneming van Petrus ontbreekt. Ook het rotswonder en de opwekking van Lazarus komen niet voor.<sup>3</sup> Op friessarcofagen fungeren zij als hoekmotieven. Op zuil- en boomsarcofagen zijn dergelijke motieven overbodig. Men ziet, hoe de keuze der scènes bepaald wordt door formele, esthetische beweegredenen. Wat indeling en optische symmetrie betreft zijn onze boom- en zuilsarcofagen een stap vooruit vergeleken bij de friessarcofagen. Bijna overal is een, soms mechanisch en stereotyp aangebracht, symmetrisch lineair ritme waar te nemen. Ook vanuit lineair-ritmisch standpunt bezien is de tweefigurige formule van het wonder der broden en vissen, met de diagonaal van de arm en staf van de wonderdoener, de aangewezen.

Twee late zuilsarcofagen, die van Saint-Cannat (vijfde eeuw)<sup>4</sup> en Saint-Maximin (ongeveer 400),<sup>5</sup> tonen ons in het middelste "intercolumnium" respectievelijk een zetelende Christus en het gemmenkruis. De orante, in beide gevallen een vrouw, heeft haar centrale plaats af moeten staan en bevindt zich nu, op de sarcofaag van Saint-Cannat, verdubbeld, in de hoekintercolumnia, en op de sarcofaag van Saint-Maximin op de rechter zijkant.<sup>6</sup> Is de orante weer een abstracte symbolische gestalte geworden, die, evenals een eeuw geleden de criofoor, verdubbeld kan worden?

---

1. Zuilsarcofagen: cat. II, 1, 6, 7, 26, 88, 181, 200, 202, 203; boomsarcofagen: cat. II, 8, 9, 25, 50, 56, 72, 116, 152.

2. Bomen in plaats van zuilen op de volgende twee passiesarcofagen: Rep. 61 en 215.

3. Behalve op cat. II, 7 (rotswonder).

4. Cat. II, 202.

5. Cat. II, 203.

6. Vgl. cat. II, 216.

In aansluiting op de zuilsarcofagen worden nog enkele late pilastersarcofagen genoemd. Evenals op de zuilsarcofaag te Saint-Cannat bevinden zich ook op een grafplaat in het Campo Santo Teutonico twee oranten, in elke zij-arcade één.<sup>1</sup> Omdat de koppen niet af zijn, zijn hier misschien overledenen bedoeld. Op een sarcofaag in Marseille staat een orante, een jongen, in de middelste nis.<sup>2</sup> In de overige nissen zien we acclamerende apostelen en, helemaal links, de ouders die hun kind aanbieden (?). Een sarcofaag te Lyon geeft, wederom in de middelste nis, een orante te zien, en in beide zijnissen een kruis.<sup>3</sup>

### c. Sarcofaagdeksels

Wanneer de orante ten voeten uit, al of niet begeleid door twee apostelen, op een deksel voorkomt,<sup>4</sup> is het de vraag of hier wel een bepaalde dode bedoeld is en niet eerder een abstracte gestalte. Wanneer de orante niet ten voeten uit maar ten halven lijve op een sarcofaagdeksel voorkomt, is er doorgaans de overledene mee bedoeld: soms is de kop niet af (afb. 30),<sup>5</sup> of is de orante mannelijk (afb. 13).<sup>6</sup> In het geval van een verdwenen sarcofaagdeksel<sup>7</sup> waar, aan weerszijden van de "tabula", een identieke vrouwelijke orante op voorkwam, terwijl in de inscriptie gesproken werd van één overledene, de 22-jarige Aurelia Agapetilla, is met de orante niet een bepaalde dode bedoeld. Ook de beide (vrouwelijke?) oranten op het deksel van een sarcofaag in Sebastiano zijn aan elkaar gelijk.<sup>8</sup> Op drie sarcofaagdeksels komen zowel een orante als een buste met een boekrol voor (afb. 12, 13).<sup>9</sup> Waarschijnlijk is hier het echtpaar bedoeld.<sup>10</sup> Aangezien

---

1. Cat. II, 169.

2. Cat. II, 45.

3. Cat. II, 40.

4. Cat. II, 107a, 123, 133, 188. Cat. II, 158, 159: twee fragmenten van deksels met een orante in pastorale samenhang.

5. Cat. II, 79, 89, 175.

6. Cat. II, 85, 106.

7. Cat. II, 186.

8. Cat. II, 89.

9. Cat. II, 85, 98, 150.

10. Hoewel het opschrift van cat. II, 85 (afb. 13) alleen maar de naam van Eugenia noemt, in de inscriptie van cat. II, 98 slechts van de 31-jarige Ulpia Barbara gesproken wordt en op cat. II, 150 (afb. 12) alleen maar de man een onaffe kop heeft.



het ene lid van het echtpaar als orante, het andere met een boekrol in de hand wordt afgebeeld, zal, in deze samenhang, de betekenis van de opgeheven handen en die van het boek min of meer aan elkaar gelijk zijn. Dat de gebedshouding niet typisch als de vrouw betamend werd gedacht (hoewel het aantal vrouwelijke oranten dat der mannelijke verre overtreft) en de boekrol niet als het attribuut bij uitstek van de man, blijkt uit een sarcofaagdekseel in het Museo Pio Cristiano, waar de orante mannelijk is en aan de vrouw een "rotulus" is meegegeven (afb. 13).<sup>1</sup> De orante bevindt zich in een "clipeus" (afb. 12)<sup>2</sup> of tegen de achtergrond van een "parapetasma" (afb. 13, 30),<sup>3</sup> dat in één geval door twee "apostelen" wordt opgehouden (afb. 30).<sup>4</sup> Een keer staat een "apostel" vóór het "parapetasma".<sup>5</sup>

#### d. Samenvatting

Vatten we samen hetgeen ons opvalt wanneer we de orantengestalte in zijn samenhang beschouwen.

De orante in pastorale samenhang.

1. De monumenten die ons de orante in het gezelschap van de herder tonen, vormen de oudste groep.<sup>6</sup>

2. Deze sarcofagen zijn grotendeels "neutraal".

3. Hoewel identificatie van de orante met de overledene reeds heel vroeg optreedt,<sup>7</sup> is een dergelijke identificatie in verschillende gevallen uitgesloten, omdat de overledene al is afgebeeld.

4. Wanneer de orante niet het middelpunt van de compositie is, treedt de herder vaak als pendant op. Als de orante zich in het centrum bevindt, kan de herder verdubbeld optreden aan de beide uiteinden van de sarcofaag. De

---

1. Cat. II, 85.

2. Cat. II, 86, 150.

3. Cat. II, 79, 85, 89, 98, 106, 141, 174, 175, 182, 186.

4. Cat. II, 79.

5. Cat. II, 175.

6. De vroegste sarcofagen met een orante in pastorale samenhang zijn cat. II, 28 (225-250?), 73 en 142 (250-275, afb. 11), de laatste cat. II, 131 en 170 (300-330), 90 (325-350).

7. Cat. II, 142 (afb. 11): 250-275.

orante laat zich, in tegenstelling tot de herder, niet verdubbelen.

5. Behalve de orante en de herder (criofoor, rustende herder, melkende herder, herder die zijn hond aanhaalt, herdersidylle en bucolisch landschap)<sup>1</sup> komen de volgende thema's voor: a. portret van de overledene (buste in een "clipeus" of voor een "parapetasma", zittende lezer, zittend echtpaar, staande "palliata" met boekrol, staand echtpaar),<sup>2</sup> b. leesscène (zittende lezer met luisteraars) of wijsgeer (staande "palliatu" met boekrol),<sup>3</sup> c. visser,<sup>4</sup> d. doop,<sup>5</sup> e. oudtestamentische scènes (Adam en Eva, Noach, offer van Abraham, Jona, Daniël, de Drie Jongelingen),<sup>6</sup> f. nieuwtestamentische scènes (Cana, broodvermenigvuldiging, opwekking van Lazarus), gevangenneming van Petrus, apostelen die de orante begeleiden.<sup>7</sup>

De orante op "wondersarcofagen".

1. Wanneer de wonderdoener opkomt, verdwijnt de criofoor.<sup>8</sup>

2. De orante, die de herder overleeft, staat praktisch altijd in het midden.

3. Menigmaal is de orante geïndividualiseerd (seks en leeftijd aangeduid, onaffe kop).<sup>9</sup>

---

1. Rustende herder: cat. II, 27b, 78, 99, 170, 180, 185, 189, 195, 208, 218 (afb. 22); melkende herder: cat. II, 162; herder die zijn hond aanhaalt: cat. II, 27b, 177; herdersidylle en bucolisch landschap: cat. II, 59, 99, 108, 185.

2. Buste in een "clipeus": cat. II, 15, 144, 183, 210; buste voor een "parapetasma": cat. II, 59; zittende lezer: cat. II, 142 (afb. 11); zittend echtpaar: cat. II, 73; staande "palliata": cat. II, 3; staand echtpaar: cat. II, 53.

3. Leesscène: cat. II, 28, 162, 193, 218 (afb. 22); wijsgeer: cat. II, 162, 176, 205, 210.

4. Cat. II, 28, 142, 153.

5. Cat. II, 142, 153.

6. Cat. II, 27b, 34, 70, 131, 142 (afb. 11), 177, 189, 218 (afb. 22).

7. Cat. II, 14 (gevangenneming van Petrus, Cana), 218 (broodvermenigvuldiging, afb. 22), 162 (opwekking van Lazarus), 77, 90, 118, 170 (apostelen als begeleiders).

8. Cat. II, 14 en 218 (afb. 22) zijn uitzonderingen. Op cat. II, 116 een rustende herder met schapen aan weerszijden van de "tabula" op het deksel.

9. Cat. II, 12, 22, 24b, 27a, 37, 60-65, 71, 72, 74, 76, 100, 101, 140, 148, 152, 168, 181, 184.

4. Wanneer de orante niet centraal staat en de dode al is geportretteerd, is er geen identificatie met de overledene.<sup>1</sup>

5. Behalve de orante en de wonderen (Cana, vermenigvuldiging van de broden en de vissen, genezing van de lamme, de blindgeborene, de "hemorroïssa", de opwekking van Lazarus, de dochter van Jairus en de jongeling uit Naïn) komen de volgende thema's (nog) voor: a. oudtestamentische scènes (schepping, Adam en Eva, Noach, offer van Abraham, Mozes ontdoet zich van zijn schoeisel, Mozes ontvangt de Wet, Daniël in de leeuwenkuil, Daniël doodt de draak, Jona),<sup>2</sup> b. nieuwtestamentische scènes (aanbidding door de Drie Magiërs, intocht), c. Petrus-cyclus (rotswonder, gevangenneming, haan-scène, sleuteloverdracht, Jezus redt de verdrinkende Petrus, Petrus en Paulus voorgeleid, lezende Petrus, opwekking van Tabita).<sup>3</sup>

6. Op een sarcofaag te Arles<sup>4</sup> bevindt zich op de rechter zijkant de gevangenneming van Christus en op een sarcofaag in Saint-Maximin<sup>5</sup> wordt het middelpunt van de compositie gevormd door de kruistrofee: thema's die verwijzen naar een nieuw genre sarcofagen, de zogenaamde passiesarcofagen, waarop het lijden en de dood van Christus en die van Petrus en Paulus worden gememoreerd en waar voor de beeltenis van de overledene geen plaats meer is. Op de sarcofaag te Saint-Maximin is de orante verschoven naar de rechter zijkant. Het is de vraag of hier nog sprake is van een individuele dode.

---

1. Cat. II, 10 en 69: orante aan het linker uiteinde van de benedenfries, terwijl de "clipeus" in het midden van de bovenfries de portretten van het echtpaar bevat.

2. Schepping: cat. II, 29; Adam en Eva: cat. II, 24b, 30, 42, 61, 123, 151, 190; Noach: cat. II, 27a, 100, 190; offer van Abraham: cat. II, 1, 13, 24b, 30, 38, 42, 47, 62, 134, 151, 192, 198, 214; Mozes ontdoet zich van zijn schoeisel: cat. II, 50, 181; Mozes ontvangt de Wet: cat. II, 1, 25, 134; Daniël in de leeuwenkuil: cat. II, 7, 50, 100, 181; Daniël en de draak: cat. II, 25, 72, 115, 134, 152; Jona: cat. II, 64, 134, 148, 190.

3. Jezus redt de verdrinkende Petrus: cat. II, 230; sleuteloverdracht: cat. II, 104; Petrus en Paulus voorgeleid: cat. II, 43 (een unicum: SOTO-MAYOR, "S. Pedro", 176); lezende Petrus: cat. II, 11, 13, 49, 71; opwekking van Tabita: cat. II, 203.

4. Cat. II, 11.

5. Cat. II, 203.

e. De orante

Laat ons nu, nadat we de orantengestalte in zijn samenhang hebben gezien, meer speciaal aandacht besteden aan de orante zelf. Hierboven<sup>1</sup> is de orante op friessarcofagen gekenschetst als een op zichzelf staande en van voren geziene figuur. Ook op de overige monumenten wordt de orante en face weergegeven. Met het vooraanzicht hangt samen de symmetrie. Nu is nergens sprake van een starre symmetrie. Men zocht naar een natuurlijk en speels evenwicht. Het volle gewicht rustte op het "standbeen". Het "speelbeen" werd terzijde of naar achteren geplaatst (afb. 11). Soms werd de heup naar buiten gedraaid zodat wij herinnerd worden aan het "enhancement" van Franse veertiende-eeuwse madonna's.<sup>2</sup> Het hoofd is meestal een weinig opzij gewend, soms lichtelijk naar boven<sup>3</sup> of helemaal naar voren. De bovenarmen liggen meestal tegen het lichaam, de onderarmen zijn opzij naar boven uitgestrekt zodat er een schuine hoek ontstaat tussen boven- en onderarmen. Soms lopen de onderarmen evenwijdig met de bovenarmen (afb. 30).<sup>4</sup> Een enkele keer is er een rechte hoek<sup>5</sup> of zien we alleen maar de vlakke binnenkant van twee handen die de draperieën uitsteken (afb. 29).<sup>6</sup>

In ieder geval blijft de orante onberoerd door zijn omgeving, ook wanneer zijn begeleiders hem aanraken, zelfs wanneer Christus, en profil de overledene aanziende, de hand op zijn schouder legt (afb. 26).<sup>7</sup> Wanneer we een sarcofaagreliëf bekijken, worden we in contact gebracht met twee verschillende werelden. We staan "face à face" met de orante, de overledene in gebedshouding. Er is communicatie tussen hem en de toeschouwer. Beiden bevinden zich op gelijk niveau. Vervolgens is er de ruimte waarin de heilige gestalten zich bewegen, een ruimte die buiten de onze ligt, al mogen we er

---

1. Zie p. 68-69.

2. Stand- en speelbeen: bijv. cat. II, 8, 73, 142, 153. "Enhancement": cat. II, 42.

3. De orante kijkt naar boven: cat. II, 11, 14, 66, 84, 115, 144, 173, 194.

4. Bijv. cat. II, 61, 64, 79, 148, 165, 173, 176.

5. Cat. II, 47, 72, 134, 196.

6. Cat. II, 92, 94.

7. Cat. II, 204.

een blik in werpen. We zien, hoe Christus mensen aankijkt, hun de handen oplegt en hen geneest, maar naar ons kijkt Hij niet. - Toch, al lijken wij met de orante dezelfde ruimte te delen, de dode is niet daar waar wij zijn. Hij staat aan de andere kant en wordt daar aangezien, geacclameerd en aangeraakt door apostelen, een enkele keer zelfs door Christus (afb. 26)<sup>1</sup> of de hand Gods (afb. 24).<sup>2</sup>

De vrouwelijke oranten vormen tegenover de mannelijke een overweldigende meerderheid. Wij tellen 224 sarcofagen of sarcofaagdeksels met oranten: slechts 23 keer is de orante mannelijk (afb. 13, 26).<sup>3</sup> Al is dit aantal klein, het is groot genoeg om duidelijk te laten worden dat de orante lang niet altijd als een personificatie kan worden opgevat. Soms is er ook differentiëring naar leeftijd.<sup>4</sup> Vijfentwintig maal is de kop niet af (afb. 11, 28, 30).<sup>5</sup> Een enkele keer is de oorspronkelijk vrouwelijke orante later tot een mannelijke omgewerkt.<sup>6</sup>

Toch zijn er redenen om aan te nemen dat in een aantal gevallen de band tussen de orante en de overledene niet zo heel direct is. Het aantal vrouwelijke oranten is te groot dan dat we steeds zouden kunnen aannemen, een overleden vrouw vóór ons te hebben. Verder zijn reeds een aantal gevallen opgesomd waarin de orante niet de overledene kan zijn omdat deze al is afgebeeld,<sup>7</sup> omdat de orante verdubbeld wordt<sup>8</sup> of zich op een secundaire

---

1. Cat. II, 204.

2. Cat. II, 220.

3. Man: cat. II, 12, 37, 83, 85, 97, 100, 106, 110, 130, 131, 138, 155, 184, 204, 209b, 221; jonge man: cat. II, 95, 152, 164, 167; jongen: cat. II, 27a, 45, 60.

4. Bij mannelijke oranten: zie vorige noot. Bij vrouwelijke oranten: jonge vrouw: cat. II, 22, 24b, 63, 65, 71, 72, 168, 174, 181, 196; meisje: cat. II, 41, 55, 93, 147, 211.

5. Cat. II, 4, 61, 62, 64, 69, 74, 76, 79, 84, 89, 90, 101, 103, 107b, 125, 136, 140, 142, 148, 156, 166, 169, 173, 175, 195.

6. Cat. II, 12, 37, 131, 221.

7. Buste op deksel: cat. II, 59, 126; buste(n) in "clipeus" op kuip: cat. II, 10, 15, 69, 144, 162, 183, 210; in het midden(paneel): cat. II, 3, 53, 55, 57; het echtpaar symmetrisch tegenover elkaar: cat. II, 73.

8. Cat. II, 55, 57, 89, 186, 202.

plaats bevindt.<sup>1</sup> Zo lijkt het dat bijna bij alle sarcofagen waar de orante niet in het midden staat en als pendant de criofoor of filosoof heeft, van een personificatie sprake is. Wanneer men toch, zoals bij de sarcofaag van Iulia Iulianete,<sup>2</sup> een direct verband wilde leggen tussen de orante en de overledene, werd de naam er bij geschreven.

De vrouwelijke orante is meestal gekleed in tunica en palla, soms alleen in een tunica.<sup>3</sup> Een andere combinatie wordt gevormd door de tunica en de dalmatica,<sup>4</sup> of door beide plus de palla,<sup>5</sup> of door alleen maar de dalmatica en de palla.<sup>6</sup> Eén keer heeft de orante een peplos aan,<sup>7</sup> soms alleen maar een dalmatica.<sup>8</sup> Meestal is de orante gesluierd. Vaak wordt de palla over het hoofd heengetrokken. Alleen jonge vrouwen en meisjes, en ook mannen, zijn blootshoofds. De mannelijke oranten zijn gekleed in een tunica, waar zij een pallium, een "paenula" (afb. 13) of een toga over heen hebben aangetrokken.<sup>9</sup>

Als attributen en entourage van de orante kunnen fungeren een "capsa" of "scrinium",<sup>10</sup> een bundel boekrollen, vogels,<sup>11</sup> bomen,<sup>12</sup> een "parapetasma".<sup>13</sup> Het maakt geen verschil of de orante geïdealiseerd of geïndividualiseerd is, of deze gestalte zich in het gezelschap bevindt van de herder of van de wonderdoener, of door twee apostelen wordt geacclameerd. Alleen wanneer dezen vlak bij de orante staan, en op friessarcofagen, ontbreken ver-

---

1. Op zijkant van sarcofaag: cat. II, 203, 216; ten voeten uit op sarcofaagdeksel: cat. II, 107a, 123, 133, 158, 159, 188; bijna alle op p. 63, n. 1, genoemde sarcofagen.

2. Cat. II, 70.

3. Cat. II, 71, 72.

4. Cat. II, 135a, 174.

5. Cat. II, 77, 90, 128, 188, 197.

6. Cat. II, 94.

7. Cat. II, 73.

8. Cat. II, 115, 157, 169, 196.

9. Tunica en pallium: cat. II, 97, 131; tunica en "paenula": cat. II, 85, 95, 130, 152, 164, 167; tunica en toga: cat. II, 155; tunica en schoudermantel: cat. II, 106; alleen tunica: cat. II, 100.

10. Pyxis: cat. II, 72, 162.

11. Duif: cat. II, 72, 75, 80, 88, 117, 142 (afb. 11), 144, 153, 163, 166, 176, 196, 209a; pauw: cat. II, 54, 76; adelaar met krans: cat. II, 225.

12. Palmen: cat. II, 12, 123, 124, 135, 191, 230.

13. Cat. II, 209b: twee brandende kaarsen.

dere attributen vaak, bij plaatsgebrek en omdat overdaad schaadt.<sup>1</sup>

Wat de beide begeleiders van de orante betreft: zij zijn gekleed in tunica en pallium en hebben sandalen aan. Meestal dragen zij een baard. Soms zijn beiden<sup>2</sup> of is een van beiden baardloos.<sup>3</sup> Een enkele keer heeft een van beide begeleiders, behalve een baard, een kaal voorhoofd.<sup>4</sup>

Soms houden beide begeleiders één arm schuin naar beneden uitgestrekt in de richting van de orante,<sup>5</sup> of één begeleider houdt één arm schuin naar beneden terwijl de tweede begeleider een spreekgebaar maakt<sup>6</sup> of een boekrol vasthoudt.<sup>7</sup> Of de ene begeleider maakt een spreekgebaar, terwijl de andere een boekrol omklemt,<sup>8</sup> of één hand tegen het lichaam houdt.<sup>9</sup> Op een aantal sarcofagen wordt de orante door de begeleiders geacclameerd.<sup>10</sup> Op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano houden de begeleiders een arm achter de orante (misschien het gevolg van een moderne restauratie).<sup>11</sup> Op een sarcofaag in Zaragoza ondersteunen zij de armen van de orante die door de hand Gods wordt opgetrokken (afb. 24).<sup>12</sup> In twee gevallen wordt de orante bij de polsen gevat (afb. 27).<sup>13</sup>

De betrokkenheid van beide begeleiders op de orante blijkt niet alleen uit hun gebaren, maar ook uit het feit dat zij de overledene aankijken, zodat wij hen en profil zien. Zij houden zich dus duidelijk bezig met de orante, op wie zij de ogen gericht houden, die zij toespreken en acclameren, en die zij ondersteunen.

---

1. "Parapetasma" achter alleenstaande orante op friessarcofagen: cat. II, 60, 65, 198; "parapetasma" bij begeleide orante: cat. II, 11, 63, 156; bomen: cat. II, 12, 47; "scrinium": cat. II, 219.

2. Cat. II, 71, 74, 107b, 170, 214, 215.

3. Cat. II, 61, 149, 197.

4. Cat. II, 33, 43, 77, 148, 221.

5. De linker begeleider de rechterarm, de rechter begeleider de linkerarm: cat. II, 4, 6, 26, 69, 74, 118, 121, 129, 148, 173, 212, 229.

6. Cat. II, 41, 64, 90, 100, 178. 7. Cat. II, 39, 90.

8. Cat. II, 9, 37, 116. Op cat. II, 27a maken beide begeleiders een spreekgebaar terwijl één begeleider bovendien nog een boekrol vasthoudt.

9. Cat. II, 101, 140, 215.

10. Cat. II, 17-19, 45, 92, 94, 132, 138 (afb. 25), 201, 204, 206, 225.

11. Cat. II, 71.

12. Cat. II, 220.

13. Cat. II, 23, 31.

Hoewel zij zo intensief op de orante betrokken zijn, is hun aanwezigheid niet noodzakelijk. Ruim de helft van de oranten moet het zonder hun begeleiding doen. In enkele gevallen is hun gestalte gereduceerd tot een vulkop,<sup>1</sup> of gaan zij grotendeels schuil achter andere gestalten.<sup>2</sup> In ieder geval staan zij op het tweede plan, fungeren zij als achtergrondfiguren. Meestal worden zij oversneden door de orante, met name door de uitgebreide armen.<sup>3</sup> Des te opmerkelijker is dan dat de gestalte van de orante soms oversneden wordt door de uitgestoken of de in het spreekgebaar opgeheven hand der begeleiders, zodat zij niet alleen een achtergrond vormen voor de orantengestalte maar deze tevens omvatten (afb. 24, 27).<sup>4</sup>

## Graffresco's

### a. Inventarisatie

We gaan nu over tot een inventarisatie van de fresco's met niet-bijbelse oranten. Terloops zal ter sprake worden gebracht, wanneer de overledene bedoeld kan zijn. We beginnen bij de plafondfresco's. Op het oudste, in de crypten van Lucina, "cubiculum" Y,<sup>5</sup> staat Daniël in het midden van de compositie, terwijl zich in de vier hoeken twee criofoeren en twee oranten bevinden. Op de latere gewelven wordt het middelpunt gevormd door een criofoor<sup>6</sup> of een lerarende Christus.<sup>7</sup> De oranten blijven een secundaire plaats

---

1. Cat. II, 38, 66, 87, 214.

2. Cat. II, 12, 61, 149.

3. Soms staat de orante als het ware op hun tenen: cat. II, 43, 61, 90, 115, 148.

4. Cat. II, 64, 90, 148, 173; cf. 23, 31, 220.

5. WK 25 (kort na 210: TESTINI, "catacombe", 288; 190-210: L. REEKMANS, "La chronologie de la peinture paléochrétienne, notes et réflexions", in: RivAC 49 (1973) 284, n. 33).

6. WK 114 (Ermete), WK 171 (Maius), GARRUCCI, II, pl. 65 (Maius), WK 61, 72, 100, 233 (alle Marcellino e Pietro), NESTORI, 59, nr. 67: TESTINI, "catacombe", afb. 110 (Marcellino e Pietro).

7. NESTORI, 19, nr. 7: PCAS Jor C 11 (Giordani), WK 168 (Maius), NESTORI, 50, nr. 17: G. WILPERT, "Di un ciclo di rappresentazioni cristologiche nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino", Roma 1892, pl. 1 (Marcellino e Pietro), WK 96, 165 (beide Marcellino e Pietro), WK 75 (Nunziatella), WK 210 ("catacomba detta dei quattro oranti").



behoucën. Meestal bevat één compositie vier oranten, soms twee of één.<sup>1</sup> Verder komen voer "neutrale" thema's als "leraren", Amor en Psyche, de seizoenen, vogels en vissen enz., en bijbelse thema's, vooral de uit vier tafereelen bestaande Jona-cyclus en de combinatie van rotswonder en opwekking van Lazarus.<sup>2</sup>

In tegenstelling tot wat in de sarcofaagplastiek het geval kon zijn, wordt in de schilderkunst de herder met het schaap op de schouders niet vermenigvuldigd,<sup>3</sup> de orante daarentegen wel. Verder staat op de meeste sarcofagen de orante centraal, terwijl dit op plafondfresco's nooit gebeurt. Hier hoeven we het portret van de overledene dus niet te zoeken. Van individualisering is dan ook geen sprake. Waar in één compositie twee vrouwelijke en twee mannelijke oranter voorkomen, geschiedt dit omdat de schilder wilde variëren, een contrapost wilde scheppen. Waar slechts één orante voorkomt, is deze een vrouw. Op de oudste en de jongste plafondschildering<sup>4</sup> staat de orante op een plantaardige console.<sup>5</sup>

Orante en criofoor worden op een bijzondere manier met elkaar in verbinding gebracht. Op het plafond van "cubiculum" Y in Lucina<sup>6</sup> en op een fresco

---

1. Vier oranten: NESTORI, 19, nr. 7: PCAS Jor C 11 (Giordani), WK 168 (Maius), WK 61, 72, 96, 100, 217, 233 (Marcellino e Pietro), NESTORI, 59, nr. 67: TESTINI, "catacombe", afb. 110 (Marcellino e Pietro), WK 75 (Nunziatella), WK 210 ("quattro oranti"); twee oranten: WK 25 (Lucina), NESTORI, 50, nr. 17: WILPERT, "Di un ciclo..." (zie vorige noot), pl. 1 (Marcellino e Pietro), WK 165 (Marcellino e Pietro); één orante: WK 114 (Ermete), WK 171 (Maius), GARRUCCI, II, pl. 65 (Maius).

2. "Leraren": WK 75 (Nunziatella); Amor en Psyche: WK 217 (Marcellino e Pietro); seizoenen: WK 100 (Marcellino e Pietro); vogels en vissen: WK 114 (Ermete); vier Jona-scènes: WK 61, 96, 100, 233 (Marcellino e Pietro), NESTORI, 59, nr. 67: TESTINI, "catacombe", afb. 110 (Marcellino e Pietro), WK 210 ("quattro oranti"); rotswonder en opwekking van Lazarus: WK 168 (Maius), GARRUCCI, II, pl. 65 (Maius), NESTORI, 58, nr. 65 (Pietro e Marcellino).

3. Behalve op WK 25 (Lucina).

4. WK 25 (Lucina, begin 3de eeuw) en NESTORI, 19, nr. 7: PCAS Jor C 11 (Giordani, 2de helft 4de eeuw).

5. DE BRUYNE, "lois" (1963), 30, over de plantaardige console: "il (nl. de "piédouche végétal") se révèle être un des moyens les plus appropriés pour situer la figure dans une sphère abstraite".

6. WK 25.

in de catacombe van Petrus en Marcellinus<sup>1</sup> zijn zij gelijkwaardig: in beide gevallen bevinden zich in de hoeken twee herders en twee oranten. Twee keer staan de orante en de criofoor in elkaars verlengde.<sup>2</sup> Twee maal bevindt de orante zich tussen de twee schapen,<sup>3</sup> en op één fresco<sup>4</sup> tussen de beide boemen, die elders aan weerszijden van de criofoor worden aangetroffen.

Met betrekking tot de betekenis van de orante luidt de voorlopige conclusie: op plafondfresco's is nergens sprake van de overledene, maar wel van een ideale gestalte, welke in een bijzondere relatie staat tot de herder met het schaap op de schouders.

Soms wordt de ingang van een "cubiculum" aan weerszijden geflankeerd door een mannelijke en een vrouwelijke orante.<sup>5</sup> Is hier het echtpaar afgebeeld dat de grafkamer had laten aanleggen voor zichzelf en hun familie? Waar slechts één orante aan de binnenkant van de ingangswand voorkomt, samen met bijbelse gestalten, in één geval rechts beneden,<sup>6</sup> in een ander geval links boven,<sup>7</sup> dus geenszins op een bevoorrechte plaats, daar lijkt de orante een symbolische gestalte te zijn.

Wat de oranten op arcosoliumfaçades betreft: in de "cripta dei cinque santi" in Callisto hebben we zeker met bepaalde overledenen te maken.<sup>8</sup> Boven de boog bevinden zich drie vrouwelijke en twee mannelijke oranten. Hun namen staan er bij. Zij worden omgeven door bloeiende takken met vogels.

In een "cubiculum" in het Coemeterium Maius is een vrouwelijke orante afgebeeld aan de voorzijde van het arcosoliumgraf, onder de nis. Zij staat temidden van de Drie Jongelingen links en drie Jona-scènes rechts. Haar gestalte bevindt zich binnen een rechthoekige omraming. Naast haar zijn de

---

1. NESTORI, 50, nr. 17: WILPERT, "Di un ciclo...", pl. 1.

2. GARRUCCI, II, pl. 65 (Maius), WK 171 (Maius).

3. WK 168 (Maius), WK 75 (Nunziatella).

4. WK 217 (Marcellino e Pietro).

5. Cat. II, 268, 277, 281, 282. In al deze gevallen bevinden de oranten zich aan de binnenkant van de ingangswand. Op cat. II, 279 staan zij aan de buitenkant aan weerszijden van de ingang.

6. WK 69 (Marcellino e Pietro).

7. WK 101 (Marcellino e Pietro).

8. Cat. II, 245.

resten van een bijschrift te lezen: "vic" en "pete".<sup>1</sup> Het liggende vlak met de orante en de oudtestamentische taferelen herinnert door zijn positie en formaat aan de voorzijde van een gebeeldhouwde sarcofaag. De bovengenoemde factoren: de inscriptie, de omlijsting en de centrale positie van de orante, wijzen er op dat het hier om de overledene gaat. Een tweede orante komt voor in de lunet. Zij bevindt zich in het gezelschap van de wijze maagden uit de parabel, die, links op het fresco, mede aanliggen aan het bruiloftsmaal, daarbij een plaats openhoudend voor de orante, die hun getal vol moet maken.<sup>2</sup> Naast de orante bevond zich een inscriptie, waarvan WILPERT nog het woord "du(1)cis(s)ime" wist te ontcijferen.<sup>3</sup>

Ook in Ciriaca komt een vrouwelijke orante voor aan de voorkant van een arcosoliumgraf, onder de nis.<sup>4</sup> Zij staat in het midden, tussen twee mannen, die gekleed zijn in een tunica, en een gordijn openschuiven. In de lunet wordt wederom de parabel van de wijze en de dwaze maagden geïllustreerd: Christus staat in het midden en maakt een uitnodigend gebaar in de richting van de uitverkorenen. Op de achtergrond bevindt zich een bouwwerk met een poort in het midden. Zoals de wijze maagden worden binnengelaten in de bruiloftsmaal, zo wordt ook de orante uitgenodigd om binnen te gaan in de ruimte waarvan het voorhangsel wordt opzijgeschoven.<sup>5</sup>

De twee laatste oranten treden op in een allegorische samenhang. Twee keer komt men een mannelijke en een vrouwelijke orante tegen op de arcosoliumfaçade, boven, aan weerszijden van de boog. Misschien zijn hier echtparen bedoeld. In een "cubiculum" in Marcellino e Pietro bevindt zich links van de arcosoliumnis een gesluierde orante, gekleed in een tunica, rechts een jeugdige mannelijke orante, gekleed in tunica en "chlamys" (afb. 31,

---

1. J. WILPERT, "Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche", Freiburg i.B., 1892, 72.

2. WILPERT, op. cit., 69-70. Volgens WILPERT zijn rechts de vijf dwaze maagden afgebeeld, links vier van de vijf wijze: "Somit steht es fest, dass in der Lunette des Arcosols die ganze Parabel gemalt ist: links die klugen Jungfrauen beim Hochzeitsmahl, rechts die zu spät gekommenen thörichten, und in der Mitte die Verstorbene, welche nach der Absicht des Künstlers... zu den ersteren zu rechnen ist" (p. 70).

3. Op. cit., 71.

4. Cat. II, 247.

5. WILPERT, op. cit., 73-76.

32).<sup>1</sup> De specifieke aanduiding van het geslacht, de leeftijd en de kledij doet denken aan bepaalde overledenen. In Marco e Marcelliano heeft de vrouw een dalmatica, de man een tunica en "paenula" aan.<sup>2</sup> Ook in de lunet herkent men een man en een vrouw: DE BRUYNE ziet hier het echtpaar en vraagt zich af, of zij in de houding van de "dextrarum iunctio" staan afgebeeld. Het echtpaar zou in de lunet in zijn aardse, op de arcosoliumfaçade in een hemelse staat zijn weergegeven.<sup>3</sup>

Op twee fresco's is de biddende gestalte waarschijnlijk in een idealistische betekenis gebruikt.<sup>4</sup> In beide gevallen is de orante vrouwelijk en heeft zij als pendant, op de arcosoliumfaçade rechts van de nis, niet een mannelijke orante maar een wonder, in het eerste geval het rotswonder, in het tweede de opwekking van Lazarus.

Vaker dan op deingangswand en op de arcosoliumfaçade komt de orante voor aan de binnenkant van de boog boven het arcosoliumgraf. De orante kan zich in het midden bevinden of opzij. Enkele keren worden twee oranten aangetroffen, links en rechts één. Beginnen we met de arcosoliumbogen met twee oranten. Vijf keer zijn een man en een vrouw afgebeeld: echtparen? In een "arcosolium" in Maius zien we, in de lunet, tussen twee chrismons, de buste van een vrouwelijke orante met vóór zich een kind (afb. 34), en, in de boog, aan weerszijden van een clipeusportret van Christus, de busten van een vrouwelijke en een mannelijke orante (afb. 35, 36).<sup>5</sup> De beschikbare ruimte werd alleen maar met hoofden en armen gevuld zodat men meer kon detailleren. De koppen zijn dan ook met veel zorg uitgevoerd. Men heeft de indruk, portretten voor zich te hebben. De vrouw in de lunet lijkt jonger dan die aan de binnenkant van de boog. Misschien is hier een heel gezin geportretteerd, een jonggestorven, misschien in het kraambed overleden, moeder en haar ouders.

Het is mogelijk dat ook in de vier overige gevallen een echtpaar is af-

---

1. Cat. II, 284.

2. Cat. II, 286.

3. L. DE BRUYNE, "Arcosolio con pitture recentemente ritrovato nel cimitero dei SS. Marco e Marcelliano a Roma", in: RivAC 26 (1950), 200-201.

4. Resp. WK 230 (Domitilla) en 120,2 (Giordani).

5. Cat. II, 269-270.

gebeeld: twee keer in Domitilla, waar de man en de vrouw de Goede Herder secunderen,<sup>1</sup> in Marcellino e Pietro, waar zij onder opgebonden bloemslingers staan,<sup>2</sup> en in de catacombe aan de Via Dino Compagni, waar de guirlanden zijn vervangen door opzijgeschoven gordijnen.<sup>3</sup> De twee fresco's in Domitilla hebben overigens veel met elkaar gemeen: deze schilderijen, beide daterend uit de tijd van Constantijn, tonen links en rechts het rotswonder en de opwekking van Lazarus, de tot in de vierde eeuw vaak samen voorkomende dooptypen;<sup>4</sup> in het midden staat de Goede Herder met twee schapen aan de voeten; de oranten, die op het ene fresco<sup>5</sup> bijna even groot zijn als de herder, hebben zich op het andere<sup>6</sup> heel klein gemaakt, zodat zij half schuil gaan achter de schapen, waarmee zij zich als het ware willen identificeren.

Waar twee vrouwelijke oranten aan de uiteinden van de boog staan, is eerder sprake van ideale gestalten.<sup>7</sup> Wanneer we op het fresco in Ciriaca de gestalte willen aanwijzen waarmee de overledene zich het meest heeft willen identificeren, dan moet het de liggende Jona op de arcosoliumfaçade, boven in het midden, zijn.<sup>8</sup> De naam van de dode wordt genoemd: "Zosimiane in Deo vivas", heet het in het opschrift. De vrouwelijke oranten aan de uiteinden van de boog, die elkaars spiegelbeeld vormen, kunnen onmogelijk als een portret van Zosimianus bedoeld zijn.

Negen maal staat de orante in het midden van de boog.<sup>9</sup> Zeven keer is de orante een vrouw. Dit wijst in de richting van een idealistische betekenis. Is er op een fresco in Domitilla een bijzondere betrekking tussen de manne-

---

1. Cat. II, 257 en 258.

2. Cat. II, 278.

3. Cat. II, 250.

4. P.P.V. VAN MOORSEL, "Rotswonder of doortocht door de Rode Zee; de rol en betekenis van beide in de vroegchristelijke letteren en kunst", 's-Gravenhage 1965, 39-41, 105.

5. Cat. II, 258.

6. Cat. II, 257.

7. GARRUCCI, II, pl. 35,1 (Callisto), WK 205 (Ciriaca), WK 160,1 (Marcellino e Pietro).

8. WK 205 (Ciriaca).

9. WK 88 (Callisto), NESTORI, 103, nr. 26: PCAS Cal D 46 (Callisto), WK 199 (Domitilla), WK 58, 1; 58, 2; 60; 112, 4 (alle Marcellino e Pietro), NESTORI, 59, nr. 65 (Marcellino e Pietro, hoofdwand), NESTORI, 60, nr. 71 (Marcellino e Pietro, hoofdwand).

lijke orante en de dode, die, blijkens het beroepsportret op de arcosolium-façade, een gersthandelaar was?<sup>1</sup> Misschien dat ook op de fresco's in "cubiculum" 19 (hoofdwand) en "cubiculum In" in Marcellino e Pietro een uitgesproken relatie bestaat tussen de, in beide gevallen vrouwelijke, orante en de overledene, die, blijkens het "vrouwelijke" karakter van de rest van de decoratie - de "hemorroïssa" (lunet), de Samaritaanse en de kromgebogen vrouw (boog) in "cubiculum" 19, Susanna (lunet) en wederom de vrouw die aan bloedvloeïng leed en de Samaritaanse (boog) in "cubiculum In" - wellicht een vrouw was.<sup>2</sup>

Ons rest de orante aan een der beide uiteinden van de boog. Opnieuw is de meerderheid, negen van de elf, vrouwelijk.<sup>3</sup> Wederom gaan de gedachten uit naar een symbolische figuur. De vrouwelijke orante in een "cubiculum" in de catacombe van San Gennaro<sup>4</sup> kan niet anders dan een ideale gestalte zijn: zij heeft als pendant de Goede Herder, terwijl de lunet het clipeus-portret van een echtpaar met vier kinderen bevat.<sup>5</sup> De vrouwelijke orante in "cubiculum" 19 van Marcellino e Pietro (arcosoliumboog in de rechterwand) staat tegenover een man die gekleed is in tunica en pallium, en met de rechterhand een opgerold "volumen" tegen het lichaam houdt. Tussen hen in bevindt zich een man met een geopende boekrol in de handen. We bevinden ons in een symbolische sfeer. De gestalte met het boek, die ook in de tegenoverliggende arcosoliumboog twee keer voorkomt, evoceert een "leer". De orante, die acht maal terugkeert in onze grafkamer, twee maal in een arcosoliumboog, twee keer op de ingangswand en vier keer op het plafond, is eveneens een abstracte figuur.<sup>6</sup>

Slechts in één geval bestaat er een bijzondere band tussen de orante opzij in de arcosoliumboog en de overledene. De orante links in een archivolt

---

1. Cat. II, 259.

2. Resp. cat. II, 283 en 285.

3. NESTORI, 80, nr. 13 (Dino Compagni), WK 197, 2 (Domitilla), WK 166, 2; 245, 2 (beide Maius), WK 166, 1 (Marcellino e Pietro), NESTORI, 59, nr. 65 (Marcellino e Pietro, rechter wand), NESTORI, 22, nr. 1: PCAS Pri N 2 (Priscilla), DACL, II, 2, afb. 2192 (Sebastiano), ACHELIS, 41 (niet afgebeeld); NESTORI, 61, nr. 76 (Marcellino e Pietro): mannelijke orante.

4. ACHELIS, 41.

5. Cat. IV, 72 (afb. 65).

6. NESTORI, 58-59, nr. 65. Cf. DE BRUYNE, "lois" (1963), 62.

in Marcellino e Pietro, een jonge man, gekleed in een korte tunica (afb. 16),<sup>1</sup> heeft als pendant een dergelijke gestalte: deze houdt een open "codex" in de linkerhand, terwijl hij met de andere hand naar de opgeslagen pagina wijst (afb. 17);<sup>2</sup> in de lunet keert dezelfde man terug: hier zit hij en wordt hem een kelk aangereikt (afb. 18).<sup>3</sup> In elk van deze gestalten is de overledene aanwezig.<sup>4</sup>

We zijn al twee keer in contact gekomen met de overledene, afgebeeld als orante, in de lunet van een "arcosolium". Het ene fresco liet ons de buste van een moeder met kind zien, het andere een orante met een bijschrift.<sup>5</sup> Wanneer we de orante tegenkomen in een lunet, de belangrijkste plaats van het "arcosolium", de ereplaats, bestaat er een grote kans, dat we het portret van een overledene voor ons hebben. Wanneer de naam er bij is geschreven, hebben we zekerheid. Ook wanneer de beschikbare ruimte wordt gevuld met een orante die slechts ten halven lijve wordt weergegeven, zodat meer aandacht kan worden besteed aan een gedetailleerder portret, of de orante wordt vergezeld door kinderen en verwanten, kunnen we er zeker van zijn dat hier overledenen zijn afgebeeld. Een of twee van deze voorwaarden zijn vervuld in de volgende gevallen:

- een fresco in Callisto, waar een vrouw, een man en twee kinderen in gebedshouding zijn weergegeven,<sup>6</sup>
- een ander fresco in Callisto, waar een man en twee oranten, een vrouw en een jongen, staan afgebeeld,<sup>7</sup>
- een fresco in Domitilla, waar "Veneranda" wordt vergezeld door de martelares Petronilla (afb. 39),<sup>8</sup>
- in een anonieme catacombe aan de Via Ardeatina, waar Petrus en Paulus de portretbuste van "(Eu)tocia" secunderen,<sup>9</sup>
- in Tecla, waar een vrouwelijke orante en een kind worden begeleid

---

1. Cat. II, 280.

2. Cat. I, 125.

3. Cat. IV, 2.

4. Cf. DE BRUYNE, "lois" (1963), 58-59.

5. Resp. cat. II, 269 (afb. 34) en 273 (afb. 33).

6. Cat. II, 244.

7. Cat. II, 246.

8. Cat. II, 260.

9. Cat. II, 243.

door twee mannelijke gestalten, die de rechterhand naar de overledene uitsteken,<sup>1</sup>

- in Trasone, waar een vrouwelijke en een mannelijke orante ten halven lijve, met aan weerszijden een melkemmer, worden weergegeven (afb. 37),<sup>2</sup>

- in "ad decimum", waar, links in de apsisachtige nis, "Biator" staat, gekleed in tunica en "paenula", tussen twee begeleiders in, en onder een opzijgeschoven voorhangsel,<sup>3</sup>

- een aantal schilderijen in de catacombe van Januarius; het fresco waarop "Proculus" staat afgebeeld, ten halven lijve, tussen guirlanden en brandende kaarsen,<sup>4</sup>

- waarop de portretbuste van "Bitalia", tussen twee evangeliecodices, getoond wordt,<sup>5</sup>

- waarop alleen nog maar de linkerarm van een vrouwelijke orante zichtbaar is, een palmboom en een flard van de inscriptie,<sup>6</sup>

- waarop man, vrouw en kind, met de namen er bij, als kniestukken zijn weergegeven; boven het meisje een diadeem, aan weerszijden brandende kaarsen (afb. 45),<sup>7</sup>

- een "arcosolium" in de vorm van een apsiskalot, waar een oudere vrouw, vanaf de knieën weergegeven, door een man, gekleed in een witte tunica en pallium, wordt bekranst, terwijl een tweede man een arm om de schouder van de vrouw legt (afb. 46),<sup>8</sup>

- het fresco waarop het meisje "Nicatiola" en "Cominia" als oranten staan afgebeeld aan weerszijden van Januarius (afb. 44),<sup>9</sup>

- ten slotte een fresco in een nis in een grafkapel te Antinoë, waar de heilige Colluthus de linkerhand op de schouder van "Theodosia" legt. Deze heeft de armen in gebedshouding opgeheven. Naast haar staat de heilige Maria (afb. 47).<sup>10</sup>

In de overige gevallen bestaat er geen zekerheid. Misschien is met de

---

1. Cat. II, 290.

3. Cat. II, 249.

5. Cat. II, 235.

7. Cat. II, 237.

9. Cat. II, 239.

2. Cat. II, 291.

4. Cat. II, 234.

6. Cat. II, 236.

8. Cat. II, 238.

10. Cat. II, 231.



mannelijke en vrouwelijke orante aan weerszijden van de Goede Herder in de lunet van het "secondo arcosolio dei Magi" in Maius een echtpaar bedoeld.<sup>1</sup> Had het, in het geval van een fresco in Domitilla, oorspronkelijk in de bedoeling gelegen om de orante die tussen Petrus en Paulus in is geschetst, later uit te werken tot het portret van de overledene?<sup>2</sup> Met de jongeman in orantenhouding in San Gennaro zal wel de overledene bedoeld zijn.<sup>3</sup> Dit is waarschijnlijk ook het geval met de mannelijke orante in Ermete die tussen twee apostelen of heiligen in staat, terwijl Christus de rechterhand boven zijn hoofd uitstrekt (afb. 40).<sup>4</sup> De overige oranten zijn vrouwelijk. Wanneer zij in het midden staan, in het centrum van de compositie, kunnen zij de overledenen zijn (afb. 38).<sup>5</sup> Wanneer de orante verdubbeld optreedt, zoals in Maius, aan weerszijden van het busteportret van "Zosime", wordt zij als een decoratief symbool gebruikt.<sup>6</sup> Wanneer zij, zoals op een fresco in een hypogeum aan de Via Latina, klein en excentrisch voorkomt en als het ware verloren loopt in de menigte afgebeelde scènes, kunnen we haar moeilijk als het portret van de overledene zien.<sup>7</sup> Een bijfiguur is zij ook op een schildering in Maius en op een fresco in de catacombe aan de Via Dino Compagni.<sup>8</sup> In Marcellino e Pietro wordt een lunet gevuld met slechts twee gestalten, die van de Goede Herder en de orante.<sup>9</sup> Hier is zij geen bijfiguur, maar gelijkwaardig aan de Goede Herder. Dit zou er voor kunnen pleiten dat in dit fresco haar gestalte, evenals die van de criofoor, symbolisch moet worden opgevat. Ook op een lunetschildering in Domitilla komen slechts twee gelijkwaardige personen voor: rechts een vrouwelijke orante en links Petrus, die de rechterhand naar haar uitstrekt.<sup>10</sup> Hier is waarschijnlijk de overledene bedoeld.

Men verwacht de beeltenis van de overledene niet alleen in de lunet van het "arcosolium" maar ook bij of op het loculusgraf. Inderdaad vindt men

---

1. Cat. II, 271.

3. Cat. II, 240.

5. Cat. II, 232, 248, 267, 294.

7. WK 265 (Via Latina).

8. Resp. WK 222,1, FERRUA, "nuova catacomba", pl. 39.

9. WK 102,1.

2. Cat. II, 255.

4. Cat. II, 263.

6. WK 223 (Maius).

10. Cat. II, 256.

verschillende van zulke fresco's: de naam van de dode staat er bij. Opvallend is dat in de Romeinse catacomben de orante verdubbeld kan worden, terwijl er blijkens het opschrift toch één overledene mee bedoeld is, zoals in Domitilla, waar de echtgenote van Ianuarius staat afgebeeld;<sup>1</sup> in Marcellino e Pietro, waar de overledene in drie gestalten, twee oranten en een liggende vrouw met een beker in de hand, aanwezig is, en de lettergrepen van haar naam, Bin-ken-tia, onder deze drie is verdeeld;<sup>2</sup> of zoals in Giordiani, waar dezelfde naam, Grata, boven de twee oranten geschreven staat.<sup>3</sup> Elders in Domitilla<sup>4</sup> en in Giordani<sup>5</sup> ontbreken de namen, maar niet de twee oranten, die elkaars spiegelbeeld vormen, en waarvan het laatstgenoemde paar individuele trekken heeft meegekregen (afb. 42). Op een ander fresco in Domitilla<sup>6</sup> moeten we waarschijnlijk aan de andere kant van de "loculus" een identieke orante aanvullen. Oranten met de naam er bij geschreven worden ook aangetroffen in Napels<sup>7</sup> en op Sicilië.<sup>8</sup> Op een fresco in de Catacomba Cassia en een in de Catacomba di Santa Lucia, beide in Syracuse, staat de orante naast de Goede Herder.<sup>9</sup> Dit is ook op een ander fresco in de Catacomba Cassia het geval.<sup>10</sup> Alleen, hier is niets (meer) van de naam van de overledene te bekennen.

Ook het gezelschap van kinderen of verwanten geeft aan dat overledenen zijn afgebeeld: in Priscilla ziet men een mannelijke en een vrouwelijke orante en een kind (afb. 41),<sup>11</sup> in Giordani een gesluerde orante tussen twee kinderoranten,<sup>12</sup> in Petrus en Marcellinus, rechts onderaan op het fresco, twee oranten naast elkaar,<sup>13</sup> en in de catacombe van Ianuarius drie oranten: een kind en twee volwassenen.<sup>14</sup>

Misschien dat we de orante op een loculusfresco in Domitilla ook als de overledene moeten aanzien.<sup>15</sup> Zij staat wel niet in het midden van de compo-

- 
- |  |                               |
|--|-------------------------------|
| 1. Cat. II, 252.   | 2. Cat. II, 275.              |
| 3. Cat. II, 264. Bij het graf van Metilena Rufina in Giordani (NESTORI, 18, nr. 4) is maar één vrouwelijke orante afgebeeld. |                               |
| 4. Cat. II, 254.   | 5. Cat. II, 265.              |
| 6. Cat. II, 253.   | 7. Cat. II, 233.              |
| 8. Cat. II, 293, 295, 296.   | 9. Resp. cat. II, 293 en 295. |
| 10. Cat. II, 292.  | 11. Cat. II, 288.             |
| 12. Cat. II, 266.  | 13. Cat. II, 276.             |
| 14. Cat. II, 233.  | 15. Cat. II, 261.             |

sitie, maar dit was bij geen van onze loculusgraven tot heden toe het geval. WILPERT evenwel geeft een tekening van een ander loculusfresco in Domitilla, waar de buste van een gesluierde orante zich wel in het centrum bevindt, omraamd door een geopend venster; links zijn Adam en Eva, rechts is de Goede Herder afgebeeld.<sup>1</sup>

Er blijft nog een aantal fresco's over, welke zijn aangebracht op plaatsen, die niet in de hierboven genoemde categorieën waren onder te brengen. Op enkele van dergelijke schilderijen moet met de orante de overledene bedoeld zijn, zoals op een fresco in Priscilla,<sup>2</sup> waar, op de hoofdwand van de "cubicolo della velata", een vrouwelijke orante is afgebeeld, tussen een zittende moeder met kind en een op verschillende manieren geïnterpreteerde scène,<sup>3</sup> waarin een zittende oudere man, een jonge man en een jonge vrouw optreden (afb. 43). Misschien hebben we hier de overledene voor ons in drie gedaanten, als meisje dat in de echt verbonden wordt, als jonge moeder, en als orante. Verder is het niet onmogelijk dat de jeugdige mannelijke orante op de achterwand van het "sacellum sextum" in de catacombe aan de Via Anapo de dode is.<sup>4</sup> De gesluierde orante op de rechter zijwand van de "eerste kapel" en de eveneens vrouwelijke orante in de boog van de "vierde kapel" in dezelfde catacombe moeten daarentegen als symbolische gestalten worden opgevat.<sup>5</sup>

---

1. Cat. II, 262.

2. Cat. II, 289.

3. "Velatio virginis", rechts zou Maria met het kind Jezus zijn afgebeeld (J. WILPERT, "Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche", Freiburg i.B., 1892, 52-62); "velatio nuptialis" (O. MI-TIUS, "Ein Familienbild aus der Priscillenkatakomba mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst", Freiburg 1895); een onderrichtsscène (P.-A. FÉVRIER, "Les peintures de la catacombe de Priscille, deux scènes relatives à la vie intellectuelle", in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 71 (1959) 301-309); huwelijksinstructie of -inzegening door de bisschop: vóór hem staan de bruid met de "tabulae nuptiales" in de handen, en de bruidegom die het "flammeum" vasthoudt (Cl. DAGENS, "A propos du cubiculum de la 'Velatio'", in: *RivAC* 47 (1971) 125-127).

4. Cat. II, 242.

5. NESTORI, 16, nr. 14: E. JOSI, "Le pitture rinvenute nel cimitero dei Giordani", in: *RivAC* 5 (1928) 175; NESTORI, 14, nr. 8: JOSI, op. cit., 203.

Op menige wand zijn nog meer oranten te vinden, die fungeren als decoratie<sup>1</sup> of in een symbolische samenhang.<sup>2</sup>

## b. Conclusies

Tot zover de inventarisatie. Blijkt dat lang niet alle oranten overledenen kunnen zijn: in de Romeinse catacomben waarschijnlijk minder dan drie op de tien.<sup>3</sup> Om uit te maken of een orante een bepaalde dode kan uitbeelden, zijn een aantal criteria gehanteerd, en terloops ter sprake gebracht, die we nu bij elkaar zullen zetten.

1. Er is zekerheid wanneer de naam er bij staat,

2. wanneer de kop een portret is.

3. Dit laatste kan met name het geval zijn, wanneer het een kniestuk of buste betreft: hier is meer ruimte voor details.

4. De overledene als orante is vaak niet alleen: dikwijls is er sprake van een groepsportret van het echtpaar of gezin.

5. Het portret is aangebracht zo dicht mogelijk bij het graf, dus niet bijvoorbeeld op het plafond, maar bij de "loculus" of in het "arcosolium".

6. De beeltenis van de overledene is aangebracht op een ereplaats: bijvoorbeeld in de lunet van het "arcosolium" of, in het geval van een echtpaar, op de arcosoliumfaçade, aan weerszijden van de nis.

7. De als orante weergegeven overledene bevindt zich vaak in het midden van de compositie en heeft dus geen pendant. Wanneer de dode-orante niet centraal staat, treedt hij verdubbeld op. Hij heeft dan als pendant zijn wederhelft (in het geval van een echtpaar) of zichzelf (bij loculusgraven, op het reeds genoemde fresco in Marcellino e Pietro).<sup>4</sup> Een excentrische, en daarom hoogstwaarschijnlijk niet met de dode te identificeren, maar idea-

---

1. Bijv. WK 134,1 in Callisto.

2. Bijv. WK 39,2 en 41,2, beide in Callisto, of WK 158,1 in Sebastiano.

3. In de Romeinse catacomben tellen we ongeveer 230 oranten. Ongeveer 70 hiervan zijn (misschien) overledenen.

4. Zie p. 90 (loculusgraven) en p. 86-7 (fresco in Marcellino e Pietro: cat. II, 280). Op cat. II, 266 staan de drie oranten rechts boven. Op cat. II, 249 staat Christus "legem dans" in het midden, "Biator" opzij.

listisch op te vatten orante heeft als pendant een bijbelse scène<sup>1</sup> of een tweede symbolische gestalte.<sup>2</sup> De met de overledene gelijk te stellen orante staat meer op zichzelf: eer isoleert.

8. De als oranten weergegeven doden zijn gedifferentieerd naar leeftijd en geslacht. Opvallend is dat de vrouwen de meerderheid vormen: van de oranten die (mogelijkerwijze) bepaalde overledenen weergeven, zijn ongeveer zestig vrouwelijk, twintig mannelijk en tien kinderen. Dezelfde verhouding keert terug bij de oranten waarvan we, vanwege een inscriptie, zeker weten dat er bepaalde doden mee bedoeld zijn: zeventien vrouwen,<sup>3</sup> vijf mannen<sup>4</sup> en vier kinderen (meisjes).<sup>5</sup>

Van meet af aan worden overledenen in gebedshouding weergegeven. Het oudste voorbeeld bevindt zich in de catacombe van Priscilla, niet ver van de Goede Herder en Maria met het Kind en de profeet: man, vrouw en kind (afb. 41).<sup>6</sup> Het fresco dateert uit de eerste helft van de derde eeuw.<sup>7</sup> Uit dezelfde tijd<sup>8</sup> is het gewelffresco van "cubiculum" Y in Lucina, waar de hoeken gevuld worden met twee vrouwelijke oranten en twee crioforen, die

---

1. Bijv. het rotswonder (WK 120, 2: Giordani, WK 171: Maius, WK 166: Marcellino e Pietro, DACL, II, 2, afb. 2192: Sebastiano, NESTORI, 16, nr. 14: Via Anapo), Lazarus (WK 230: Domitilla, GARRUCCI, II, pl. 65: Maius, WK 222, 3: Maius, WK 166: Marcellino e Pietro), Daniël in de leeuwenkuil (WK 114: Ermete, NESTORI, 14, nr. 8: Via Anapo), de lamme (WK 197, 2: Domitilla, WK 69: Marcellino e Pietro), de Drie Magiërs (WK 166, 2: Maius, WK 101: Marcellino e Pietro).

2. Bijv. een man met een boekrol (NESTORI, 59, nr. 65, rechterwand, arcosoliumboog: Marcellino e Pietro), een herder (WK 25: Lucina, NESTORI, 50, nr. 17: Marcellino e Pietro, ACHELIS, 41) of zichzelf (gewelffresco's, GARRUCCI, II, pl. 35, 1: Callisto, WK 233: Maius, WK 102, 1: Marcellino e Pietro).

3. Cat. II, 231, 235, 236, 237 (twee vrouwelijke oranten), 239 (twee vrouwelijke oranten), 243, 245 (drie vrouwelijke oranten), 252, 260, 264, 272-273, 275, 293; wanneer cat. II, 233 en 295 ook meegeteld moeten worden, komen we tot negentien.

4. Cat. II, 234, 237, 245 (twee mannelijke oranten), 249; wanneer cat. II, 233 meegeteld moet worden, komen we tot zes.

5. Cat. II, 237, 239, 296 (twee meisjes).

6. Cat. II, 288.

7. TESTINI, "catacombe", 288: ongeveer 200-210; M. BORDA, "La pittura romana", Milano 1958, 311: ongeveer 230.

8. TESTINI, "catacombe", 288: kort na 210.

alle vier op plantaardige sokkels staan (terwijl Daniël in het midden een streep vaste grond onder de voeten heeft): de decoratieve verdubbeling, de secundaire plaats en de combinatie met de ranken (vergelijk op hetzelfde fresco de vier koppen die als het ware uit bloemknoppen te voorschijn komen) duiden op een symbolische, abstracte betekenis van de orante. De orante treedt dus binnen in de oudchristelijke kunst op twee manieren: als geïdealiseerde en als geïndividualiseerde gestalte.

Uit de derde eeuw<sup>1</sup> dateren nog de fresco's in de "cubicolo della velata" in Priscilla, waar de overledene als jonge moeder en als orante wordt weergegeven (afb. 43).<sup>2</sup> Het fresco met de vijf bij name genoemde oranten in de "cripta dei cinque santi" in de catacombe van Callisto<sup>3</sup> dateert uit ongeveer 300.<sup>4</sup> De overige fresco's met overledenen als oranten in de Romeinse catacomben zijn uit de vierde eeuw. In de vijfde eeuw wordt de traditie overgenomen door Napels. Een der laatste voorbeelden bevindt zich in de necropool van het Egyptische Antinoë.<sup>5</sup>

Lange tijd blijft de orante ook als personificatie optreden: uit de tweede helft van de vierde eeuw dateren bijvoorbeeld het plafond van "cubiculum Cb" in Giordani,<sup>6</sup> waar twee mannelijke en twee vrouwelijke, op plantaardige consoles staande en met oudtestamentische gestalten alternerende, oranten de lerarende Christus in het centrale medaillon omringen, en het "arcosolium" van Zosime in Maius,<sup>7</sup> waar twee vrouwelijke oranten de buste van de overledene secunderen; en uit het einde van de vierde eeuw het "arcosolium" van Zosimianus in Ciriaca,<sup>8</sup> waar in de archivolt, aan beide uit-

---

1. TESTINI, "catacombe", 291: uit de tijd van Gallienus; Cl. DAGENS, "A propos du cubiculum de la 'Velatio'", in: RivAC 47 (1971) 119: 2de helft of eind 3de eeuw; KOLLWITZ, "Malerei", 41: voor het eind van de 3de eeuw.

2. Cat. II, 289.

3. Cat. II, 245.

4. KOLLWITZ, "Malerei", 41 v.: eind 3de eeuw.

5. Cat. II, 231. Datering: 1ste helft 6de eeuw (M. SALMI, "I dipinti paleocristiani di Antinoë", in: Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini, Firenze 1945, 166).

6. NESTORI, 19, nr. 7; U. FASOLA, "Le recenti scoperte nelle catacombe sotto Villa Savoia, il 'coemeterium Iordanorum ad S. Alexandrum'", in: Actas del VIII Congreso, 284.

7. WK 223. WK, p. 560: 2de helft 4de eeuw.

8. WK 205.

einden, een vrouwelijke orante in het gezelschap van Christus is afgebeeld.

Evenmin als op de sarcofagen vertoont de orante zich op de fresco's (die in Napels uitgezonderd) in een strikte symmetrie en frontaliteit. In de schilderkunst evenwel worden, in tegenstelling tot wat in de beeldhouwkunst gebruikelijk is, de bovenarmen niet tegen het lichaam gehouden: de armen worden gewoonlijk zodanig uitgebreid, dat zij zich in v-vorm aan weerszijden van het lichaam bevinden, en de handen op schouder-, een enkele keer op hoofdhoogte (afb. 43).<sup>1</sup> Het is een uitzondering wanneer de armen horizontaal worden uitgestrekt<sup>2</sup> of de handen in de hoogte worden gestoken.<sup>3</sup> In een eigenaardige verkorting zijn de armen van de orante in het reeds eerder ter sprake gekomen "arcosolium" in de catacombe van Petrus en Marcellinus weergegeven (afb. 16).<sup>4</sup>

Wat de entourage van de orante betreft: wijsgerige attributen, zoals "scrinia" en bundels boekrollen komen nauwelijks voor. Twee "codices" worden aangetroffen bij Bitulia,<sup>5</sup> een "codex" en een "capsa" met "rotuli" bij Veneranda (afb. 39).<sup>6</sup> Vaak bevindt de orante zich in een paradijselijke omgeving, aangeduid door bomen, bloemen (afb. 39), bladeren, schapen, vogels (afb. 33).<sup>7</sup> Sommige oranten verkeren in hemelse sferen en steken hun hoofd in de sterren.<sup>8</sup> De verdere entourage wordt gevormd door guirlanden, opge-

---

1. Bijv. cat. II, 244, 289 (in het laatste geval kijkt de orante bovendien extatisch naar boven).

2. Cat. II, 252.

3. WK 102,1 (Marcellino e Pietro).

4. Cat. II, 280. G. KIRSCH, "Pitture inedite di un arcosolio dei SS. Pietro e Marcellino", in: RivAC 7 (1930) 35, interpreteert dit gebaar als geste van bewondering of verwachting, A. PRANDI, "Argomenti e spunti di archeologia cristiana", Bari 1961, 29, als een orantengebaar: beide armen zijn naar voren uitgestrekt, de rechterarm van de man is in verkorting weergegeven.

5. Cat. II, 235.

6. Cat. II, 260.

7. Bomen: cat. II, 236 (palmboom), 254, 261, 267; bloemen en bladeren: cat. II, 245, 260, 292, 293, 295, 296; schapen: cat. II, 252, 257 (identificatie met schapen); vogels: cat. II, 273, 294, 296.

8. Cat. II, 279 (de oranten bevinden zich in een hemels paradijs, d.w.z. in een omheinde en met guirlanden versierde tuin, boven hen de maansikkel en sterren); NESTORI, 5, nr. 12: TESTINI, "catacombe", afb. 112 (Ermete); WK 158,1 (Sebastiano).

bonden gordijnen, brandende kaarsen (afb. 45), chrismons.<sup>1</sup> Evenals op de sarcofagen kan ook in de schilderkunst de orante worden begeleid door twee, soms als Petrus en Paulus gekarakteriseerde, apostelen (afb. 38, 40).<sup>2</sup> In Domitilla legt de martelares Petronilla en in Antinoë de heilige Colluthus de hand op de schouder van de overledene (afb. 39, 47).<sup>3</sup> In de catacombe van San Gennaro wordt een vrouw door een heilige bekranst (afb. 46).<sup>4</sup>

#### Grafmozaïeken

De overledene als orante op grafmozaïeken wordt aangetroffen in Rome, in Spanje en vooral in Noord-Afrika. De twee clipeusportretten van een op 28-jarige leeftijd gestorven vrouw in orantenhouding en een man, in het Museo Pio Cristiano, uit ongeveer 400, zijn afkomstig uit de catacombe van Cyriaca (afb. 14, 15).<sup>5</sup> In een "arcosolium" in Priscilla hebben mozaïeken gezeten die, in de lunet en de archivolt, een vrouwelijke orante lieten zien.<sup>6</sup> De eerste orante stond temidden van vier kleinere gestalten: een moeder en haar kinderen? De tweede moet als een symbolische figuur worden opgevat.

In Huesca bevinden zich twee grafmozaïeken uit de tweede helft van de vierde eeuw met een mannelijke orante.<sup>7</sup> Op een grafmozaïek in Tarragona,<sup>8</sup> volgens P. DE PALOL<sup>9</sup> werk van een uit het huidige Tunesië afkomstige mozaïekwerker, staat een jonge man met opgeheven rechterarm.

---

1. Guirlanden: cat. II, 234, 256, 278, 279, 296; op cat. II, 237 hangt een krans boven de middelste orante; gordijnen: cat. II, 247, 249, 250; kaarsen: cat. II, 234, 237; "chrismon": cat. II, 235, 255.

2. Cat. II, 232, 248, 249, 255 (Petrus en Paulus: SOTOMAYOR, "S. Pedro", 189, nr. 366), 256 (Petrus: SOTOMAYOR, "S. Pedro", 205, nr. Ap 141; 246), 261, 263, 290. Bovendien: NESTORI, 19, nr. 9: U. FASOLA, "Le recenti scoperte nelle catacombe sotto Villa Savoia", in: Actas del VIII Congreso, pl. 110, 7 (Giordani), WK 101 (Marcellino e Pietro), WK 249, 1 (Marco e Marcelliano: Petrus en Paulus: SOTOMAYOR, "S. Pedro", 189, nr. 372), WK 219, 1 (Priscilla).

3. Resp. cat. II, 260 en 231.

4. Cat. II, 238.

5. Cat. I, 132, cat. II, 301.

6. Cat. II, 302. Archivolt: DACL, XIV, 2, afb. 10555.

7. Cat. II, 297, 298.

8. Cat. II, 308.

9. DE PALOL, 329, 341; P. DE PALOL, "Mosaicos sepulcrales paleocristianos de España", in: Corsi Ravenna 8 (1961) 229.



In Tunesië zijn ongeveer 430 grafmozaïeken gevonden. In Algerije ongeveer 90. In deze landen bloeide in de vierde en vijfde eeuw een eigen christelijke grafmozaïekkunst.<sup>1</sup> De opschriften zijn in het Latijn. De afgebeelde motieven, het christogram, het kruis, de cantharus, de orante, vogels en bloemen, komen ook in Rome en elders in het Westen voor. Het bijzondere in Afrika bestaat hierin dat deze motieven op grafmozaïeken voorkomen. De meeste grafmozaïeken zijn uit kerken afkomstig. Kerkvloeren werden met mozaïeken belegd, dus ook de graven in de kerk. Verder heeft men in Afrika een bepaalde voorkeur voor bijvoorbeeld rozen of brandende kaarsen. Typerend voor Tabarca, het oude Thabraca in Africa Proconsularis, is de orante met twee uitstekende handen, zonder armen, zoals de voorpoten van een mol.

Veertig keer treft men oranten aan, in alle Afrikaanse provincies, vooral in de stad Thabraca. De meeste mozaïeken uit Thabraca bevinden zich nu in het Bardo-museum in Tunis. Uit het feit dat mannelijke en vrouwelijke oranten elkaar getalmatig in evenwicht houden,<sup>2</sup> en dat de gegevens die in het opschrift medegedeeld worden, overeenstemmen met de afbeelding, blijkt dat de orante hier het portret van de overledene is. Op een mozaïek uit Thabraca zijn een vrouwelijke orante en een schrijver te zien.<sup>3</sup> In de loden sarcofaag die zich onder het mozaïek bevond, werden de skeletten van een man en een vrouw gevonden. Een mozaïek uit Tipasa (midden vierde eeuw) sluit iconografisch aan bij de sarcofaagsculptuur: het was aangebracht op

---

1. Zie M. ALEXANDER, "Early Christian Tomb Mosaics of North Africa (Summary of Dissertation)", in: *Marsyas* 8 (1959) 84-85; N. DUVAL, "La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien", Ravenna 1976. Volgens DE PALOL, 321, "Mosaicos sepulcrales..." (zie vorige noot), 227-228, en H.-Ch. PUECH, "Origines africaines de l'art chrétien en Espagne", in: *RevHistRel* 123 (1941) 234-235, deed de Noordafrikaanse grafmozaïekkunst zijn invloed in Spanje gelden. Volgens J.D. BRECKENRIDGE, "Christian Funerary Portraits in Mosaic", in: *Gesta* 13/2 (1974) 35-36, evenwel is het mozaïek met de afbeelding van de dode geen Noordafrikaanse vinding die in Spanje is overgenomen, maar kan het zowel in Spanje als in het huidige Algerije en Tunesië ontstaan zijn, zonder dat genoemde gebieden elkaar hebben beïnvloed.

2. Mannen: 2, mannelijk: 12, jongens: 4, samen: 18. Vrouwen: 4, vrouwelijk: 13, meisjes: 3, samen: 20.

3. Cat. II, 327.

een dakvormig sarcofaagdeksel en stelde het volgende voor: aan de ene kant de genezing van de blindgeborene, drie oranten en Noach in de ark, aan de andere kant Daniël in de leeuwenkuil, de Drie Jongelingen in de vuuroven en een thans verdwenen tafereel.<sup>1</sup> Het graf van Dardanius (uit Thabraca, Bardo) bevond zich niet onder, maar boven de vloer, zodat ook de zijkanten met mozaïeken konden worden versierd.<sup>2</sup>

Het gebeurt hier, op de Afrikaanse mozaïeken, voor de eerste keer in de christelijke kunst dat de staande overledene horizontaal, dus liggend, wordt afgebeeld. Men moet zich de oranten echter verticaal, in opgerichte stand, voorstellen. Zij leven en zijn actief: de ogen zijn geopend en de handen opgeheven. Soms is duidelijk sprake van stand- en speelbeen (zodat de ene voet van voren wordt gezien, de andere van opzij), zoals op het grafmozaïek van Quiriacus in het museum te Sfax<sup>3</sup> of het mozaïek van Elia (uit Thabraca, Bardo: afb. 48).<sup>4</sup> Vaak ziet men beide voeten van opzij.<sup>5</sup> Soms van voren, zodat de gestalte iets zwevends krijgt.<sup>6</sup> Staande en actieve gestalten, maar in horizontale positie weergegeven, kwamen al enige eeuwen eerder voor in hetzelfde, toen Punische, Afrika: met opgeheven rechterhand biddend en met de andere hand plengend liggen de overledenen op hun sarcofagen.<sup>7</sup> Loopt er een lijn van het oude Carthago via de christelijke Afrikaanse grafmozaïeken, en via de Spaanse, naar de middeleeuwse "gisants", zoals E. PANOFISKY suggereert?<sup>8</sup>

---

1. Cat. II, 310. Volgens J. LASSUS, "Les mosaïques d'un sarcophage de Tipasa", in: *Libyca, archéologie-épigraphie* 3 (1955) 270, is het onwaarschijnlijk dat in deze sarcofaag drie doden tegelijk zijn bijgezet. Daarom ziet hij in de drie oranten eerder heiligen dan overledenen.

2. Cat. II, 312.

3. Cat. II, 305.

4. Cat. II, 331.

5. Bijv. het graf van Dardanius: cat. II, 312.

6. Grafmozaïek van Caenia te Sousse: cat. II, 306, van Abundantia, uit Thabraca in het Bardo-museum: cat. II, 316. Cf. H.E. s'JACOB, "Beschouwingen over christelijke grafkunst, voornamelijk in Frankrijk en Italië", Leeuwarden 1950, 22.

7. E. PANOFISKY, "Tomb Sculpture; its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini", London 1964. Afbeelding van twee Punische sarcofagen: afb. 67 en 69.

8. PANOFISKY, op. cit., 47, 49, 50.

## Grafstenen

Al eerder is gebleken dat de vrouwelijke oranten in de meerderheid zijn. De orante komt ook voor op de marmeren platen waarmee de "loculi" werden afgesloten: ook hier overtreft het aantal vrouwen dat der mannen. Aangezien de loculusplaten van inscripties zijn voorzien, kunnen de oranten die in deze grafstenen zijn gegrift, met grotere trefzekerheid en nauwkeurigheid worden geïdentificeerd. Meestal blijkt de leeftijd en het geslacht van de orante overeen te komen met de door de inscriptie verschaft gegevens omtrent de overledene. In het normale geval is de orante dus de afbeelding van de dode.<sup>1</sup>

De orante staat meestal in het midden van de grafsteen, op de ereplaats, aldus het opschrift in tweeën delend. Soms bevindt de orante zich tussen de twee helften van de naam van de overledene in.<sup>2</sup> Op een loculusplaat uit Callisto in het Museo Pio Cristiano lezen wij: "dep. Eutropies XVII kal. oct."<sup>3</sup> Boven de inscriptie staat de overledene in orantenhouding: "Eut - ropia" is aan weerszijden ingegrift. Duidelijk worden orante en dode hier met elkaar geïdentificeerd. Dikwijls staat de orante links van het opschrift, minder vaak rechts of beneden. Soms fungeert de inscriptie letterlijk als een onderschrift van de orantenafbeelding.<sup>4</sup> De orante die aan een der beide uiteinden van de grafsteen staat, heeft vaak, aan de andere kant van het opschrift, geen tegenwicht; met andere woorden: de enige afbeelding is de orante. Soms bevindt de inscriptie zich tussen de orante en een herder in, of wordt de orante in evenwicht gehouden door een boom en twee schapen, door een vogel, Jona of (dit gebeurt twee keer) door een hamer en

---

1. Op p. 171 vv. zal verder worden ingegaan op de grafsteeninscripties voorzover deze ons nader informeren omtrent de als orante afgebeelde dode.

2. Cat. II, 445, 535.

3. Cat. II, 490.

4. Cat. II, 431, 490, 543, 565, 570. Orante in het midden: ongeveer 40 keer; orante links: ongeveer 30 keer; orante rechts: ongeveer 15 keer; orante beneden: ongeveer 20 keer.

een beitel.<sup>1</sup> Een decoratieve verdubbeling van de orante, zoals op graffresco's, komt niet voor.<sup>2</sup> De twee oranten die, op een grafsteen uit Callisto, aan weerszijden van de inscriptie staan, zijn twee broertjes.<sup>3</sup>

Op orantengrafstenen kunnen de volgende symbolische gestalten of bijbelse scènes voorkomen: de herder, met het schaap op de schouders of rustend,<sup>4</sup> de zittende "leraar",<sup>5</sup> Jona,<sup>6</sup> de Drie Jongelingen,<sup>7</sup> de opwekking van Lazarus.<sup>8</sup>

Meestal echter is de orante de enige menselijke gestalte die op de grafsteen voorkomt. Een enkele keer zijn er een of twee, al of niet slechts tot bustes of koppen gereduceerde, begeleiders,<sup>9</sup> die in enkele gevallen wellicht met Petrus en Paulus geïdentificeerd kunnen worden.<sup>10</sup> Op de grafsteen van de driejarige Criste staat, behalve de overledene, de vader, Cristor geheten, die zijn dochttertje toedrinkt (afb. 50).<sup>11</sup>

Als attributen en entourage van de orante fungeren vooral duiven, bomen, schapen, het "chrismon". De duif kan een takje in de poten of snavel houden; zij kan zich naast de orante bevinden, soms verdubbeld, of, samen met

---

1. Alleen maar een orante, links of rechts van het opschrift: cat. II, 418, 421, 456, 492, 519, 521, 546, 548c, 550, 552, 553, 566, 577; aan weerszijden een orante en de Goede Herder: cat. II, 447, 576; orante en rustende herder: cat. II, 500, 507; een orante en twee schapen aan weerszijden van een boom: cat. II, 564; een orante en een vogel: cat. II, 423, 530, 551, 555; een orante en Jona: cat. II, 446; een orante en een hamer en een beitel: cat. II, 461, 556.

2. Behalve op cat. II, 562?

3. Cat. II, 493.

4. Behalve op de in n. 1 genoemde grafstenen ook op cat. II, 488, 505, 538 en 539 (Goede Herder), 469 (rustende herder).

5. Cat. II, 420. Cf. cat. I, 138 en 139: zittende "leraar" en staande gestalte met boek.

6. Zie n. 1.

7. Cat. II, 538.

8. Cat. II, 522.

9. Twee mannelijke gestalten: cat. II, 569, 571; één mannelijke gestalte: cat. II, 363, 418; twee mannenkoppen: cat. II, 425, 570; één mannenkop: cat. II, 431.

10. SOTOMAYOR, "S. Pedro", 202. BERTACCHI, 48, vraagt zich af, of de begeleider rechts van de vierjarige Constantius (cat. II, 363) Petrus of de "Padre Eterno" is. God de Vader wordt nauwelijks afgebeeld in de oudchristelijke kunst. Links van de orante moet waarschijnlijk een tweede begeleider worden aangevuld, zodat misschien tot Petrus en Paulus besloten kan worden.

11. Cat. II, 462.

de orante, aan weerszijden van het opschrift.<sup>1</sup> Op een grafsteen te Anagni<sup>2</sup> en op een exemplaar in het Museo Pio Cristiano<sup>3</sup> ziet men respectievelijk een vogel met een druiventros en een met een krans in de snavel,<sup>4</sup> en op een loculusplaat in Domitilla<sup>5</sup> een vogel die uit een mand met druiven pikt. De grafsteen van Pasiphilos<sup>6</sup> toont twee patrijzen aan weerszijden van de orante, een kind van drie maanden.<sup>7</sup> Vogels, bomen en schapen zijn vaak verdubbeld om aldus de orante van beide kanten in te kunnen sluiten. Het naamcijfer van Christus, dat dikwijls in de buurt van de orante is aangebracht, bevindt zich soms boven het hoofd of aan weerszijden. Met name in Aquileia ontbreekt het "chrismon" zelden: op de grafsteen van Proclina heeft het de orante, die hier tot een minimum is gereduceerd en bijna door het naamcijfer verpletterd wordt, bijna verdrongen.<sup>8</sup> Verder komen voor in nauwe samenhang met de orante kruisen<sup>9</sup> en kransen,<sup>10</sup> een beker,<sup>11</sup> een "capsa",<sup>12</sup> een griffel en wassen tafeltjes,<sup>13</sup> hamer en beitel,<sup>14</sup> het gereedschap van een "fossor": "ascia" en lantaarn.<sup>15</sup> Verder kan de orante in een "aedicula" staan,<sup>16</sup> of onder een voorhangsel,<sup>17</sup> tussen brandende kaarsen,<sup>18</sup> of met het hoofd in de sterren.<sup>19</sup>

---

1. Zie p. 100, n. 1.

2. Cat. II, 437.

3. Cat. II, 525.

4. Of heeft de ongesluisde "Vittoria" op cat. II, 437, een kind (?), de tros in de linkerhand?

5. Cat. II, 480.

6. Cat. II, 475.

7. De rechter patrijs heeft een druiventros (?) in de snavel, of houdt het jongetje de tros vast?

8. Cat. II, 398.

9. Cat. II, 416: aan weerszijden van de orante; cat. II, 472: boven het hoofd van de orante; cat. II, 492: "crux gammata".

10. Cat. II, 417: boven het hoofd van de orante; cat. II, 480 en 501: aan weerszijden van de orante; cat. II, 525: in de snavel van de vogel.

11. Cat. II, 424; cat. II, 462 (afb. 50): een beker of een korf.

12. Cat. II, 530.

13. Cat. II, 501; wastafels ook op cat. II, 457.

14. Cat. II, 461, 539, 556.

15. Cat. II, 493.

16. Cat. II, 369, 374, 385, 445, 580. Op cat. II, 426 ziet men, boven de orante, een ciboriumachtige opstand. Op cat. II, 343 staan de oranten onder bogen.

17. Cat. II, 345, 350, 371, 374, 385, 580.

18. Cat. II, 347, 363, 373, 570.

19. Cat. II, 350, 355, 363, 373.

Wat de orante zelf betreft: een enkele keer is de overledene in gebedshouding slechts ten halven lijve weergegeven, zoals op de grafsteen van Secundilla, waar zij zich als een pilaarheilige boven op een zuil bevindt, waarop geschreven staat: "Secundilla in pace".<sup>1</sup> Of zoals op een grafsteen te Orar, waar de orante voor de helft zichtbaar is boven het opschrift dat tussen twee zuilen zit ingeklemd.<sup>2</sup> Op een grafsteen in het Museo Pio Cristiano wordt de buste van een orante omvat door een "clipeus";<sup>3</sup> op een loculusplaat uit Priscilla omgeeft een krans het kiestuk van Respectus in gebedshouding.<sup>4</sup> Drie keer, tenslotte, is de (mannelijke) orante naakt: één keer een kind van drie maanden,<sup>5</sup> één keer een jongen van dertien jaar.<sup>6</sup>

### Koptische grafstèles

Ook in het christelijke Egypte komt de orante voor, en wel op een 33-tal Koptische stèles uit de vijfde tot en met de achtste eeuw. Deze stèles zijn afkomstig uit Giza, Saqqara en vooral Faiyum in het noorden, Karnak, Luxor, Erment en Edfu in het zuiden. De meeste worden bewaard in Cairo en Berlijn. Rechtopstaande, rechthoekige of van boven halfronde, grafstenen met een orante waren we nog niet tegengekomen. Eerst iets over de voorgeschiedenis van de christelijke Koptische stèle.

Het Egypte van de late oudheid heeft geen gebeeldhouwde sarcofagen nagelaten. Dit is opmerkelijk, gezien de traditie van de mummiesarcofagen. Het enige christelijke exemplaar bevindt zich in Londen. Dit monument, dat uit de derde of vierde eeuw dateert, toont de dode (een kind), de benedenarmen voor de borst gekruist, een lotusbloem in de linker-, een kruisje in de rechterhand.<sup>7</sup>

---

1. Cat. II, 472.

2. Cat. II, 342.

3. Cat. II, 569.

4. Cat. II, 551.

5. Cat. II, 475.

6. Cat. II, 452. Ook een grafsteen uit Trier (cat. II, 578) toont een naakte mannelijke orante. Cat. II, 452 en 475 (en een Koptische stèle te Cairo: cat. II, 600) weerspreken dus de volgende opmerking van E. GÖSE, "Katalog der frühchristlichen Inschriften in Trier", Berlin 1958 (Trierer Grabungen und Forschungen, III), 44: "Für die Darstellung eines unbekleideten Oranten ist bis jetzt noch kein anderes Beispiel gefunden..."

7. Cat. IV, 106.

Wel zijn in Egypte veel grafstèles gevonden uit de derde en latere eeuwen. Uit Terenuthis, het huidige Kom Abu Billu, zijn ongeveer tweehonderd grafstèles afkomstig.<sup>1</sup> De meeste zijn naar Ann Arbor (V.S.) overgebracht. Zij dateren uit de tweede helft van de derde en de eerste helft van de vierde eeuw. Alle waren voor inheemsen bestemd. Geen enkel exemplaar is christelijk. Er zijn twee typen te onderscheiden. Het eerste geeft de overledene met hoog opgeheven armen weer. Gewoonlijk zijn alleen de benen en profil, en is de rest en face weergegeven; het reliëf is doorgaans "en creux". De van opzij geziene voeten en het verzonken reliëf: dit alles is volgens oude Egyptische tradities. Ook het gebaar van de hoog opgeheven armen, één arm links, één arm rechts, het hoofd echter en profil, komt in de oude Egyptische kunst voor, en wel in de betekenis van jubel, later ook van gebed<sup>2</sup> of weelacht.<sup>3</sup> Ook hellenistisch-Romeinse invloeden doen zich gelden: soms is de orante in haut-reliëf weergegeven en worden stand- en speelbeen gesuggereerd doordat de ene voet van voren, de andere van opzij wordt gezien. Verder werd in de faraonische kunst de orante, ten eerste, nooit met het gelaat en face weergegeven, ten tweede nimmer alleen. Degene tot wie gebeden wordt, of het cultusobject, ontbreekt nooit: behalve de biddende gestalte ziet men ook de godheid, een altaar of een tekstkolom.<sup>4</sup>

---

1. C. BONNER, "The Ship of the Soul on a Group of Grave-Stelae from Terenuthis", in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 85 (1942) 84-91; A. HERMANN, "Die Beter-Stelen von Terenuthis in Ägypten; zur Vorgeschichte der christlichen Oransdarstellung", in: *JbAC* 6 (1963) 117-122; F. HOOPER, "Funerary Stelae from Kom Abou Billou" (*The University of Michigan, Kelsey Museum of Archaeology, Studies, I*), Ann Arbor 1961; WESSEL, "Kopt. Kunst", 95-97.

2. Daarnaast bestond er vanouds een tweede soort van orantengebaar: beide armen zijn naar voren gericht: HERMANN, op. cit., 116. W. NEUSS, "Die Oranten in der altchristlichen Kunst", in: *Festschrift Paul Clemen*, Bonn 1926, 134, wijst op het onderscheid in Egypte tussen het smeekgebaar (en profil weergegeven naar voren uitgestrekte armen, echter eerder een magische bezwering van de godheid, een "zwingendes Ergreifen der Gottheit", dan een smeekgebed) en het jubelgebaar (armen en face weergegeven).

3. HERMANN, op. cit., 114-117.

4. S. TRAUZEDDEL, "Ursprung und Entwicklung des Orantenmotivs in der koptischen Sepulkralkunst", in: *Von Nag Hammadi bis Zypern, eine Aufsatzsammlung*, herausgegeben von Peter Nagel, Berlin 1972 (*Berliner Byzantinistische Arbeiten*, Band 43), 36-37.

Het bidden is een gebeurtenis waarvan wij, als buitenstaanders, getuigen zijn. Wanneer het gelaat in vooraanzicht wordt afgebeeld, worden afgebeelde en beschouwer met elkaar geconfronteerd. In de oude Egyptische kunst meed men het gelaat en face vanwege de macht, eventueel het gevaar, dat het uitstraalde.<sup>1</sup> - In Therenuthis werd, onder klassieke invloed, het "face à face" niet uit de weg gegaan: de beschouwer moet aan de dode eer bewijzen. Het tweede type stèle uit Terenuthis is hellenistisch-Romeins wat betreft techniek (naar voren springend reliëf) en voorstelling (de aanliggende overledene).

Ook uit het door Hadrianus gestichte en met Griekse immigranten bevolkte Antinoë (Schêch Abâde) zijn een aantal grafstèles afkomstig, die uit de derde en vierde eeuw dateren.<sup>2</sup> Deze tonen de overledene, staande, al of niet in een "aedicula" of nis, of hurkend, met in de ene hand een druiventros, in de andere een duif. De, in de laatstgenoemde houding en altijd jeugdig weergegeven, dode behoorde tot de Isis-mysten en identificeert zich nu met Harpocrates.<sup>3</sup> Sinds het einde van de vierde eeuw worden ook christelijke grafstèles vervaardigd in Antinoë. De plasticiteit van de gestalten op de grafstenen uit Antinoë is hellenistisch-Romeins. Het schema van een nis met een staande figuur werd ook gebruikt voor grafstèles uit de tweede eeuw van Romeinse militairen en ambtenaren.<sup>4</sup>

Christelijke grafstèles met oranten zijn gevonden in Faiyum.<sup>5</sup> In deze oase lagen enkele Griekse steden. Het christendom heeft bij de Griekse bevolking niet snel ingang gevonden, wel bij de inheemsen: omstreeks 300 waren er al veel Koptische christenen. Een aantal christelijke stèles uit Faiyum doen nog klassiek aan, zoals een grafsteen in Cairo,<sup>6</sup> een in Lenin-

---

1. HERMANN, op. cit., 119.

2. WESSEL, "Kopt. Kunst", 97-102.

3. H.W. MÜLLER, "Grabstele eines Isismysten aus Antinoë/Mittelägypten; eine Neuerwerbung der Ägyptischen Staatssammlung München", in: Pantheon 18 (1960) 267-271.

4. WESSEL, "Kopt. Kunst", 94.

5. WESSEL, "Kopt. Kunst", 102-107.

6. Cat. II, 605.



grad (vijfde eeuw, afb. 52),<sup>1</sup> en die van Theodora in Berlijn:<sup>2</sup> de lichaamsvormen zijn nog natuurlijk en goed herkenbaar weergegeven; door het aangebrachte onderscheid in speel- en standbeen krijgt de gestalte iets beweeglijks. Ook de plastische weergave van het lichaam op een andere stèle in het Koptisch Museum te Cairo (vijfde of zesde eeuw)<sup>3</sup> herinnert nog aan antieke voorbeelden.<sup>4</sup>

Onantiek en typisch Koptisch van stijl zijn bijvoorbeeld de volgende orantenstèles uit Faiyum: een grafsteen uit 703<sup>5</sup> en die van Rhodia uit de zesde eeuw,<sup>6</sup> beide te Berlijn, twee stèles in Cairo<sup>7</sup> en een in New York uit de zesde of zevende eeuw:<sup>8</sup> het reliëf is vlak geworden, onplastisch. K. WESSEL<sup>9</sup> spreekt van de "Zweischichtigkeit" van het reliëf: het bestaat uit twee lagen.<sup>10</sup> De gestalte is star en onbeweeglijk, strikt symmetrisch. Het procédé van het tegen het lichaam aangekleefde gewaad, dat de omhulde ledematen toch herkenbaar laat,<sup>11</sup> wordt niet meer toegepast. De plooien hebben hun natuurlijke val verloren en worden nu schematisch aangebracht.<sup>12</sup> Op de stèle uit 703 in Berlijn is de ene voet nog van opzij, de andere van voren gezien, maar op de stèle met de twee oranten in het Koptisch Museum<sup>13</sup> en die in het Metropolitan Museum staan beide voeten uit elkaar, zodat de symmetrie tot het uiterste wordt doorgevoerd. Op de tweede hierboven genoemde grafsteen in Cairo<sup>14</sup> keert niet alleen het oude Egyptische procédé van de beide en profil weergegeven voeten terug, maar ook dat van de hoog opgeheven armen en de evenwijdige strepen waarmee het gewaad wordt opgevuld. De orante op deze stèle heeft wel enige overeenkomsten met de oranten uit

---

1. Cat. II, 610.

2. Cat. II, 582.

3. Cat. II, 591.

4. HERMANN, op. cit., 123, n. 56, noemt deze stèle heidens. Ten onrechte; het opschrift luidt: κύριε ἀνάπαυσον τὴν ψυχὴν τῆς δοῦλης σου ἐκοιμήθη ἐν κυρίῳ). Cf. D. ZUNTZ, "Koptische Grabstelen, ihre zeitliche und örtliche Einordnung", in: Mitteilungen des Deutschen Institutes für Ägyptische Altertumskunde in Kairo 2 (1931) 23.

5. Cat. II, 585.

6. Cat. II, 587.

7. Cat. II, 604; 608a (twee oranten).

8. Cat. II, 614.

9. "Kopt. Kunst", 106.

10. Bijv. cat. II, 585 en 608a.

11. Bijv. cat. II, 591.

12. Bijv. cat. II, 604.

13. Cat. II, 608a.

14. Cat. II, 604.

Terenuthis; de benedenarmen zijn echter evenwijdig aan elkaar, terwijl deze in Terenuthis een weinig zijn uitgebreid. Bovendien is onze orante uit Faiyum veel onlichamelijker dan die uit Kom Abu Billu: elke welving is wegelaten, zodat we geen levende mens meer voor ons hebben.

Al deze on-Griekse eigenschappen keren terug in het niet ver van Faiyum gelegen Giza, in Luxor en Karnak, en in het naburige Erment en Esne.<sup>1</sup> Uit enkele van deze plaatsen zijn ook orantenstèles afkomstig. Op een exemplaar uit Giza (zesde eeuw, afb. 53),<sup>2</sup> bestaat het reliëf weer uit twee lagen. Het lichaam is onorganisch: de benedenarmen steken omhoog uit een stolpvormige romp. Verder is er een "horror vacui", zoals we die nog niet zijn tegengekomen: de binnen de architectonische omlijsting ingeperste orante kan zich onmogelijk meer verroeren. De pilasters zijn met wijnranken opgevuld. Een stèle uit Luxor of Karnak<sup>3</sup> getuigt van eenzelfde "horror vacui": de ruimte die binnen de "aedicula" overblijft is opgevuld met een schelp, twee kruisen en een hekwerk. Toch staat de orante nog vrij in de ruimte, zijn de rondingen van de zuilen en van het lichaam van de orante nog plastisch weergegeven en zijn de lichaamsvormen nog zichtbaar. Op een grafsteen uit Erment is de "horror vacui" volkomen: heel het beschikbare vlak is opgevuld met decoratieve motieven, waarvan de orante er een geworden is.<sup>4</sup> We kunnen ons met S. TRAUZEDEL<sup>5</sup> afvragen of de orantengestalte, die in de Koptische kunst hoe langer hoe meer zijn lichamelijkheid verliest, en steeds decoratiever wordt opgevat, totdat er tenslotte niet veel meer overblijft dan een abstract ornament, dat op zijn beurt op een gegeven moment vervangen kan worden door bijvoorbeeld een kruis, ook iets anders is gaan betekenen: niet meer de overledene in gebedshouding, maar een symbool met een algemene inhoud.

Alle Koptische orantenstèles overziend, kunnen we het volgende vaststellen.

---

1. WESSEL, "Kopt. Kunst", 107-117.

2. Thans te Berlijn: cat. II, 588.

4. Cat. II, 607.

3. Cat. II, 594.

5. Op. cit., 36, 43.

1. Er is een bard tussen orante en overledene. Gewoonlijk is het de overledene zelf die in gebedshoucing wordt weergegeven. Telkens wanneer in het opschrift van een vrouwelijke overledene sprake is, is een vrouwelijke orante afgebeeld.<sup>1</sup> Het is opvallend dat slechts twee keer een man wordt genoemd en afgebeeld: Apa Dorotheos en Pachomius, beiden op twee late stèles, die afkomstig zouden zijn uit het klooster van Apa Jeremias te Saqqara en die thans in het Brits Museum worden bewaard.<sup>2</sup>

Het aantal mannelijke oranten is over het algemeen heel klein in Egypte. Behalve de zojuist genoemde komt er nog een voor op een grafsteen uit de omgeving van Edfu, thans in München, uit de zevende eeuw,<sup>3</sup> en op een stèle in de Ny Carlsberg Glyptotek, die misschien uit de vijfde eeuw dateert.<sup>4</sup> Op de stèle in Kopenhagen ziet men links de orante en rechts een mannelijke gestalte met een kruis staf en een globe.

Op een stèle uit Faiyum, thans in het Koptisch Museum,<sup>5</sup> staan twee oranten: moeder en dochter?<sup>6</sup> Op een stèle te Cairo staat een naakte vrouwelijke orante afgebeeld: blijkens het bijschrift heette zij Thecla.<sup>7</sup> Misschien is zij ongekleed, omdat zij nog een klein kind was toen zij stierf, of naar analogie van de eveneens naakt afgebeelde martelares van dezelfde naam.<sup>8</sup>

---

1. Cat. II, 582-584, 586, 587, 591, 600, 602, 603, 605, 610 (afb. 52).

2. Cat. II, 612, 611.

3. Cat. II, 613.

4. Cat. II, 609.

5. Cat. II, 608a.

6. Vgl. de stèle van Kollouthion en zijn dochter, beiden in orantenhouding, afkomstig uit Terenuthis, thans in Recklinghausen, daterend uit ongeveer 300: afbeelding en beschrijving in "Kunst der Kopten, Sammlung des Ikonenmuseums Recklinghausen" (catalogus); stèle met moeder en dochter in orantenhouding, afkomstig uit Terenuthis, thans te Ann Arbor: HOOPER, op. cit., pl. 8c.

7. Cat. II, 600.

8. Bijv. een Koptisch reliëf met de marteling van Thecla (6de-8ste eeuw, Brooklyn Museum), afbeelding: BECKWITH, pl. 121. Volgens DACL, XII, 2, 2313, is de patroonheilige van de overledene, de martelares Thecla, afgebeeld. Dit is onwaarschijnlijk, want van een marteling is op deze stèle, zoals op het reliëf in New York, geen sprake. NEUSS, op. cit., 148, n. 58, ziet in de afgebeelde een overledene. Hij schrijft, handelend over Koptische grafstèles: "Der Versuch, die Verstorbenen zu charakterisieren, ist im allgemeinen unverkennbar. Der Realismus geht so weit, dass (Nr. 8693) das Mädchen Thekla nur mit einem schmalen Hüftgürtel bekleidet auf der Grabstele abgebildet ist."

Dat naam en orante elkaar dekken, dat niet alleen vrouwelijke maar ook mannelijke en kinderoranten voorkomen, en één keer een grote en een kleine orante op dezelfde stèle: dit alles bewijst dat de orante de overledene voorstelt.

2. Toch moet rekening worden gehouden met het feit dat in enkele gevallen de betrekking tussen orante en gestorvene misschien niet zo nauw meer is, dat, met andere woorden, de orante een abstract teken of een decoratief symbool kan zijn geworden: het aantal vrouwelijke oranten is misschien te groot dan dat zij allen individuele doden zouden kunnen verbeelden, en sommige oranten zijn zo klein in verhouding tot de "aedicula" waarin zij staan, dat de architectonische omlijsting even belangrijk is als de orante: zo is op een stèle in Cairo<sup>1</sup> de orante even breed als de met loofwerk opgevulde pilasters aan weerszijden, en is de "aedicula" waarin zij zich bevindt, en die bestaat uit een door een fronton bekroonde arcade, bijna twee keer zo hoog als zijzelf.

3. De Koptische orante gaat eerder terug op het hellenistisch-Romeinse dan op een oud Egyptisch schema. Zelfs de stèles uit Terenuthis zijn zonder de grecoromeinse kunst niet te verklaren. Het van voren geziene gelaat, de niet al te hoog opgeheven armen, het hier en daar optredende contrapost van het stand- en speelbeen en van het iets naar opzij overhellende hoofd, de over het hoofd heengetrokken mantel of het stuk palla dat, in een boog, neerhangt tussen beide armen: dit alles is klassiek. Wel zal dit schema hoe langer hoe meer naar eigen inheemse, Koptische smaak worden toegepast (symmetrie, "horror vacui", "Zweischichtigheid" van het reliëf, "ornamentisering" van de orantenfiguur).

4. Wat de attributen en de entourage van de christelijke Koptische orante betreft: meestal staat de orante in een "aedicula", die is opgebouwd uit een gebroken of rondgebogen architraaf, of een halfcirkelvormig of driehoekig fronton, dat door zuilen of pilasters gedragen wordt. Eén keer bevindt zich boven de halfcirkelvormige architraaf een driehoekig timpaan.<sup>2</sup> Op de hoeken zitten vaak "acroteria".

---

1. Cat. II, 598.

2. Cat. II, 598.

Op een stèle in Berlijn uit de zevende of achtste eeuw<sup>1</sup> en op de grafsteen van Apa Dorotheos te Londen uit dezelfde tijd<sup>2</sup> is de "aedicula" vervangen door een gewas dat zich onder de voeten van de orante in tweeën vertakt. Een combinatie van architectuur en plantaardige motieven wordt gevormd waar de pilasters met wijnranken worden opgevuld (afb. 53)<sup>3</sup> en waar zich in de ruimte tussen orante en zuilen takken bevinden.<sup>4</sup>

Twee staande lampen aan weerszijden van de orante worden aangetroffen op een grafsteen in Berlijn,<sup>5</sup> twee hanglampen op een exemplaar in Cairo.<sup>6</sup> Kruisen komen vaak voor: aan weerszijden van het hoofd van de orante,<sup>7</sup> op de zuilen of pilasters van de "aedicula" (afb. 52),<sup>8</sup> in het timpaan.<sup>9</sup> Twee vogels tegenover elkaar treft men aan op het dak van de "aedicula"<sup>10</sup> of in het fronton.<sup>11</sup>

---

1. Cat. II, 586.

3. Cat. II, 588, 596-598.

5. Cat. II, 589.

7. Cat. II, 582, 594, 600, 611, 613.

9. Cat. II, 587, 604.

11. Cat. II, 598.

2. Cat. II, 612.

4. Cat. II, 605, 607.

6. Cat. II, 593.

8. Cat. II, 583, 610.

10. Cat. II, 582, 594.

## 2. De christelijke dode-orante in tegenstelling met andere oranten.

### Heidense oranten

In de vorige bladzijden hebben we de orante gezien, zoals deze voorkomt in de christelijke grafkunst. We hebben de representanten van de soort de revue laten passeren en opgetekend, waarin zij met elkaar overeenkomen en verschillen, en in welke samenhangen zij optreden. Tot dusver is alleen beschreven, en nauwelijks geïnterpreteerd. De verklaring reikte niet verder dan: hier is met de orante een bepaalde overledene bedoeld, of: in deze context moet de orante als een abstracte symbolische gestalte worden opgevat. Met het oog op een nadere verklaring van onze oranten is het dienstig om deze gestalten eerst te vergelijken met de andere oranten die de Romeinse kunst bevolken: de heidense of "neutrale" oranten, de bijbelse oranten en de heiligen als oranten. Daarnet<sup>1</sup> is verwezen naar stèles uit Terenuthis. De oranten op deze grafstenen bleken echter niet model te hebben gestaan voor de christelijke Koptische oranten, laat staan voor de oranten in de Romeinse catacomben. De oranten uit Kom Abu Billu en de christelijke gaan samen terug op oudere Grieks-Romeinse voorbeelden.

In de Griekse kunst wordt het bidden op de volgende manier uitgebeeld:<sup>2</sup> beide handen worden, de binnenkant van de hand naar buiten gericht, opgeheven. De vroegste voorbeelden dateren uit het begin van de klassieke periode. Op een hals-amfora in Londen is de biddende Phineus geschilderd, en profil, het hoofd licht naar achteren gebogen, de bovenarmen tegen het lichaam, de benedenarmen opgeheven, de handpalmen naar voren, uit zijn mond ontsnapt het woord "theoi".<sup>3</sup> Een bronzen votiefbeeldje te Algiers uit de vijfde eeuw v.C. geeft een dergelijke, ditmaal vrouwelijke, orante weer: zij is gekleed in een peplos en heeft de armen gebogen, de bovenarmen tegen het lichaam, de benedenarmen een weinig naar voren, de rechterhand staat loodrecht op het lichaam, zodat de duim bijna de borst raakt, de binnenkant

---

1. Pag. 103-104.

2. G. NEUMANN, "Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst", Berlin 1965, 78 vv.

3. NEUMANN, op. cit., afb. 37.

van de linkerhand is "de trois-quarts" naar voren gericht.<sup>1</sup> Overeenkomstig een tweede wijze van bidden wordt alleen de rechterhand opgeheven en wel met de binnenkant naar voren. Tot de oudste voorbeelden horen twee bronzen statuettes in Berlijn: het ene is archaïsch en geeft een baardige man weer, een stok in de linkerhand, de rechterarm naar voren uitgestoken;<sup>2</sup> het tweede beeldje, dat uit de vijfde eeuw v.C. dateert, stelt een vuistvechter voor, die vóór de wedstrijd een gebed uitspreekt.<sup>3</sup>

Uit de Romeinse keizertijd zijn een aantal statuen bewaard gebleven van een biddende vrouw. Th. KLAUSER spreekt in dit verband van het "mantel-" en het "peplotype".<sup>4</sup> In het eerste geval is de orante gekleed in tunica en palla. Het laatstgenoemde kledingstuk is zo gedrapeerd dat er een horizontale baan loopt van arm tot arm. Verder lopen er geprononceerde plooien van de linker heup naar de rechtervoet. In het tweede geval is de orante gekleed in een peplos. Beide oranten gaan terug op Griekse prototypen. Het archetype van de met de palla beklede orante kan uit de vierde eeuw v.C. dateren, het oertype van de peplosorante is misschien een eeuw ouder. Het is mogelijk dat de zojuist genoemde statuette te Algiers heel dicht bij het prototype van de peplosorante staat. Aan het pallatype moet in de keizertijd de voorkeur gegeven zijn boven het peplotype. Van het laatste weet KLAUSER<sup>5</sup> slechts twee vertegenwoordigers te noemen, van het eerste zestien, waaraan nog drie zijn toe te voegen.<sup>6</sup> De orantenstatuen droegen de portretkop van een keizerin of prinses. Zo heeft de z.g. "Livia" in de Sala dei

---

1. E. BOUCHER-COLOZIER, "Une statuette grecque d'orante au musée d'Alger", in: *Monuments et mémoires publ. par l'académie des inscriptions et belles-lettres*. Fondation Eugène Piot 47 (1953) 71-75.

2. NEUMANN, op. cit., afb. 38.

3. NEUMANN, op. cit., afb. 39.

4. KLAUSER, "Studien", II, 123-127.

5. KLAUSER, "Studien", II, 144-145.

6. 1. Palermo, Museo Nazionale, statue van een vrouwelijke orante met (bijbehorende?) geïdealiseerde portretkop van Agrippina Maior, N. BONACASA, "Ritratti greci e romani della Sicilia, catalogo", Palermo 1964, 58, pl. 89,1; 2. Museo Chiaramonti (Vaticaan), statue van een vrouwelijke orante uit het eind van de republiek of het begin van de keizertijd, rechter benedenarm en linkerhand gerestaureerd, AMELUNG, I, Text 3, p. 535, 543, 544, pl. 57; 3. Museo Gregoriano Profano (Vaticaan), statue van een vrouwelijke orante, benedenarmen gerestaureerd, de kop hoort er niet bij, A. GIULIANO, "Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense", Città del Vaticano 1957, 31, pl. 60.

Busti (Musei Vaticani) misschien inderdaad de kop van de gelijknamige keizerin (afb. 20). De z.g. "Lucilla" te Napels draagt een diadeem: zij was een keizerin. De Augusteïsche orante in het Sion House heeft in de derde eeuw de portretkop van een prinses gekregen.

Opvallend bij de orantenstatuen is dat de armen niet elkaars spiegelbeeld vormen: zij zijn vaak gerestaureerd, maar uit wat van de oorspronkelijke armen over is, mag geconcludeerd worden, dat beide niet even hoog waren opgeheven. Men wilde een al te rigoreuze symmetrie vermijden, wat ook tot uiting komt in het verschil tussen stand- en speelbeen. Het verschil tussen links en rechts viel al waar te nemen bij de statuette te Algiers (behalve het verschil in houding van de handen een knik in het linkerbeen), verder bijvoorbeeld bij een Etruskische bronzen statuette in het British Museum, waarvan de handen zich op verschillende hoogten bevinden.<sup>1</sup>

Het gebed is gericht tot de goden, die "boven" gelokaliseerd worden of in het godenbeeld tegenwoordig worden geacht: vandaar dat de open handen naar boven of naar voren gericht zijn, als het ware om de godheid bezwerend aan te raken,<sup>2</sup> om met hem in contact te komen. Ch. PICARD noemt een aantal gevallen waarin sprake is van gebed tot chthonische goden en waar de linkerhand naar de aarde werd gericht.<sup>3</sup>

Wat valt er verder te zeggen over de betekenis van de orante? Dat deze gestalte bidt tot de goden, blijkt uit het woord "theoi" dat komt uit de mond van de biddende Phineus op de daarnet genoemde Londense hals-amfora, of uit de vaasschildering van een man die biddend zijn hand opheft in tegenwoordigheid van een Athenabeeld,<sup>4</sup> uit de bestemming van de Griekse of Etruskische votiefbeeldjes, of uit een tekst als: "Biddende hieven de troepen hun handen op tot de Goden, en naar de wijde hemel ziende sprak één on-

---

1. H.B. WALTERS, "British Museum, Select Bronzes", 1915, pl. 37; KLAUSER, "Studien", II, pl. 10b. Vgl. een orantenbeeldje in het Archeologisch Museum te Split: KLAUSER, "Studien", II, pl. 11.

2. BOUCHER-COLOZIER, op. cit., 74-75.

3. Ch. PICARD, "Le geste de la prière funéraire en Grèce et en Etrurie", in: *RevHistRel* 114 (1936) 137-157 (Etruskische statuettes uit Fiesole, een bronzen statuette uit Sparta). Vgl. BOUCHER-COLOZIER, op. cit., 73-74.

4. Attische vaas uit 480: *RömMitt* 12 (1897) 318.



der allen..." (Ilias, boek VII, vs. 177-178).<sup>1</sup>

Wat betreft de betekenis van de orante in de Romeinse keizertijd, worden we geïnformeerd door de numismatiek. KLAUSER heeft de munten bestudeerd waarop zich de afbeelding van een orante bevindt.<sup>2</sup> Tussen 100 n.C. en 300 n.C. zijn er 33 uitgiften geweest van munten met op de keerzijde een vrouwelijke orante. Aan de orante kan een altaar, soms bovendien een ooievaar, zijn toegevoegd. Wanneer er een legende is, luidt deze: "vota publica" of "pietas".<sup>3</sup> "Vota publica" zijn de geloften die de staat aflegt aan de goden om zich van hun hulp te verzekeren. De orante met als bijschrift "vota publica" staat dus in een godsdienstige context.

Welke is de betekenis van "pietas", het andere opschrift? In het algemeen gesproken is "pietas" die deugd welke de mensen geneigd maakt om hun plichten ten opzichte van elkaar en ten overstaan van de goden te vervullen. In de tijd van de republiek ligt de nadruk op de "pietas erga homines", in de keizertijd op de "pietas erga deos". Welke betekenis heeft de legende "pietas" op munten? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, moeten we eerst alle munten met de legende "pietas" verzamelen. Op deze munten blijken verschillende voorstellingen voor te komen, dus niet alleen oranten. Deze afbeeldingen kunnen worden verdeeld in profane en sacrale. Profaan zijn de volgende voorstellingen: een vrouw met kinderen, een verwijzing naar de instandhouding van de dynastie of naar de keizerlijke wezenzorg; twee in elkaar geslagen handen, die de eensgezindheid onder de heersers beelden; een mannelijke gestalte die een knielende of hurkende vrouw opricht: hiermee wordt verwezen naar de zorg van de kant van de regeerder voor een provincie of stad. De legende "pietas" bij een dergelijke voorstelling kan dus nader worden gespecificeerd als een "pietas erga homines".

Van een sacraal karakter zijn de volgende afbeeldingen: de offerende keizer, offergerei, een altaar, of een vrouwelijke gestalte die zich in een cultische context bevindt, en blijkens het bijschrift de "pietas" verpersoonlijkt. Pietas kan zetelen, een offerschaal in de hand of een altaar

---

1. Vertaling A.W. TIMMERMAN.

2. KLAUSER, "Studien", II, 116-123.

3. "Pietas", "pietas publica", "pietas Augusta", "pietas Augustae", "pietas Augustorum".

naast zich, of zij staat, wederom met een schaal (of wierookbus) in de hand en/of naast zich een altaar; zij kan ook offerend of - hier zijn we weer aangekomen bij de orante - biddend<sup>1</sup> zijn weergegeven. Wanneer zij bidt, kan het godsdienstige karakter van deze handeling zijn onderstreept, doordat naast de orante een altaar is geplaatst.<sup>2</sup> De sacrale voorstellingen die op munten met de legende "pietas" voorkomen, hebben dus alle met offer of gebed te maken; de legende heeft hier betrekking op de "pietas erga deos".

Om het hele verhaal kort samen te vatten: 1. de legende "pietas" kan twee betekenissen hebben: plichtsgevoel jegens de goden (vroomheid) en plichtsgevoel jegens de mensen (verwanten, vaderland enz.), 2. de "pietas erga deos" kan op verschillende manieren worden weergegeven, o.a. als orante, 3. munten die voorzien zijn van de legende "vota publica" of "pietas" en van de afbeelding van een orante, verwijzen naar de "pietas erga deos". Een orante op munten verpersoonlijkt altijd de vroomheid.

Het ligt voor de hand, dat ook de orantenstatuen uit de keizertijd een dergelijke betekenis moeten hebben gehad. Doordat men aan deze beelden de portretkop van een keizerin of prinses gaf, werd het algemene begrip op bepaalde personen toegepast en werden deze voorgesteld als de vroomheid in persoon.<sup>3</sup>

Ook in de Romeinse grafkunst treedt de orante op. In de Galleria Lapidaria van de Vaticaanse musea bevindt zich het grafaltaar van C. Poppaeus Ianuarius (eerste eeuw n.C.),<sup>4</sup> blijkens de inscriptie op de voorzijde gesticht door zijn echtgenote. Op de rechter zijkant staat een vrouw afgebeeld met een fakkel en een zingend kind in de handen en naast zich een laurierboom: Juno Lucina, godin van huwelijk en geboorte. Op de linker zijkant staat de overledene, beide handen in gebedshouding opgeheven, gekleed in een, over het hoofd heen getrokken, toga, met naast zich een tafel met of-

---

1. KLAUSER, "Studien", II, pl. 8: afbeeldingen van een aantal munten met een gepersonifieerde "pietas" in orantenhouding, alleen of naast een altaar (en een ooievaar).

2. KLAUSER, "Studien", II, 121, n. 29.

3. KLAUSER, "Studien", II, 126.

4. KLAUSER, "Studien", II, 127-128, pl. 12.

fergaven en een varker: Ianuarius, biddend tot en offerend aan Juno. Op de achterkant ziet men een vrouw met een schaal en een net: het is de weduwe Ianuaria, op weg om te gaan offeren. Ditmaal is de crante niet vrouwelijk maar mannelijk, en betekent deze gestalte niet de gepersonifieerde "pietas", maar een individuele persoon, die vroom geleefd heeft.

Ook het gestorven echtpaar kan biddend en offerend worden afgebeeld. Op een sarcofaag in de Cortile del Belvedere (Vaticaan) bevinden zij zich, hij gekleed in een toga, zij in tunica en over het hoofd heen getrokken palla, aan weerszijden van de grafdeur, die op een kier geopend is (afb. 19).<sup>1</sup> Beide handen van de vrouw en de linkerhand van de man zijn gerestaureerd, ook de boekrol in de hand van de man is modern. De personen, twee volwassenen en twee kinderen, door wie de gestorvenen worden vergezeld, zijn op verschillende manieren geïnterpreteerd: door KLAUSER als offerdienaren;<sup>2</sup> volgens W. HELBIG zijn de vrouw en de man, links van de echtelieden, respectievelijk de Juno van de vrouw en de "genius" van de man;<sup>3</sup> F. MATZ interpreteert de nevenfiguren als familieleden, het offergerei in hun handen kan modern zijn. De volwassen begeleiders kijken nadrukkelijk naar de overledenen, terwijl dezen, zeker de man, hun blikken niet beantwoorden, maar voor zich heen kijken: het echtpaar is "entrückt" en begroet aanbeddend de "jenseitige Welt", het verschijnt als het ware verheerlijkt aan de nabestaanden.<sup>4</sup>

MATZ noemt nog drie van dergelijke sarcofagen met in het midden de grafdeur op een kier en aan weerszijden het echtpaar.<sup>5</sup> Op een sarcofaag te Córdoba heeft de man, een "togatus", een boekrol in de hand en kijkt de vrouw

---

1. Datering: 240-250. AMELUNG, II, p. 153-158, pl. 17; W. HELBIG, "Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom", I, Tübingen 1963<sup>4</sup>, 192-193; KLAUSER, "Studien", II, 128-129.

2. KLAUSER, "Studien", II, 128-129. 3. HELBIG, op. cit., 192-193.

4. F. MATZ, "Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Córdoba", in: Madrider Mitteilungen 9 (1968) 304.

5. MATZ, op. cit., 300 vv. Op p. 307 noemt hij nog een tiental sarcofagen, uit het eind van de 2de en het begin van de 3de eeuw, met een echtpaar, waarvan de vrouw bidt.

met visionaire blik naar boven.<sup>1</sup> Beiden nemen geen notitie van hun begeleiders, die van hun kant echter de gestorvenen uitdrukkelijk aankijken. MATZ vergelijkt de blik van de echtgenote met die van Julia Domna, die in de doorgang van de Poort der Zilvermeden, in apotheosehouding is afgebeeld: de keizerin kijkt extatisch naar boven en heeft daarbij, evenals de vrouw op de sarcofaag te Córdoba, de rechterhand biddend opgeheven, terwijl Septimius Severus naast haar een offerschaal in de hand houdt. De Poort der Zilvermeden is toegewijd aan de "domus divina": het offer en het gebed van het keizerlijk paar gelden dus hun eigen goddelijkheid. Evenals Julia Domna wordt ook het echtpaar op de sarcofaag in apotheosehouding afgebeeld.<sup>2</sup>

Op een sarcofaag te Capua<sup>3</sup> heeft de man, een "palliatius", een boekrol in de handen; de man links van hem maakt een geste van adoratie, aldus uitdrukking gevend aan zijn eerbied voor de hem verschijnende dode.<sup>4</sup> In het midden verschijnt de echtgenote, omhuld, in de opening van de grafdeur. Links keert zij terug, nu ongesluierd, en de rechterhand biddend opgeheven; naast haar een omhulde vrouwelijke gestalte, die de overledene eer betuigt.

Op een sarcofaag te Leningrad<sup>5</sup> ontbreken de nevenfiguren, en wordt het vóór hun graf verschijnend echtpaar, evenals Septimius Severus in de doorgang van de Poort der Zilvermeden, offerend afgebeeld.<sup>6</sup> Op deze vier sarcophagen is dus, volgens MATZ, sprake van de verschijning der overledenen, die zich in apotheosehouding tonen aan hun nabestaanden. Deze laatsten benaderen de doden vol eerbied. De doden daarentegen vertoeven in een andere wereld.

---

1. Alcázar de los Reyes cristianos, MATZ, op. cit., pl. 99a, 101; datering: 270-280.

2. MATZ, op. cit., 304: "Jetzt wird deutlich, in welcher Weise auf einem Sarkophag des dritten Jdts. die Vorstellung der Apotheose von den Staatsdenkmälern her genährt wurde." MATZ, op. cit., 302, over de echtgenote op deze sarcofaag: "Die Gattin blickt beseligt zu der neuen Welt empor, in die sie entrückt ist und begrüsst betend die Überirdischen Wesen, unter die sie aufgenommen wird."

3. WS, p. 56, afb. 23; MATZ, op. cit., pl. 114; vroegseverisch, provinciaal werk.

4. MATZ, op. cit., 305.

5. MATZ, op. cit., pl. 99b, vroegseverisch.

6. "Man wird... sagen können, dass dieses Paar... den Dank für seine Entrückung opfert." MATZ, op. cit., 306.

Er is, volgens deze uitleg, op bovengenoemde sarcofagen sprake van een eenzijdig zien: de nevenfiguren kijken naar de overledenen; dezen echter nemen geen notitie van hen, maar richten zich tot de goden, tot wie zij bidden en aan wie zij offeren. De goden echter zijn onzichtbaar voor ons, de toeschouwers, want zij zijn niet afgebeeld. Misschien kan de interpretatie van MATZ worden aangevuld door te wijzen op de frontaliteit van het echtpaar. Doordat de overledenen en face staan afgebeeld, wordt ook de toeschouwer erbij betrokken: ook van hem wordt eerbied geëist.

De reliëfs van de hierboven genoemde Poort der Zilvermeden (opgericht in 204) zijn een voorbeeld van een nieuwe wijze van afbeelden in de officiële kunst.<sup>1</sup> Terwijl op het reliëf met de offerende Marcus Aurelius in het Paleis der Conservatoren te Rome (daterend uit 176) degenen die bij de offerhandeling betrokken zijn, "de trois-quarts" worden weergegeven, zodat wij, als toeschouwers en als buitenstaanders, getuigen kunnen zijn van wat zich binnen de besloten ruimte van het reliëf afspeelt, wordt de beschouwer van het reliëf met de offerende Septimius Severus en de biddende Julia Domna direct bij het afgebeelde gebeuren betrokken: doordat het keizerlijk echtpaar frontaal is weergegeven, bevinden beschouwer en afgebeelden zich in dezelfde ruimte. De kijker kan geen buitenstaander blijven: niet alleen zijn aandacht, maar ook zijn eerbied wordt opgeëist door het keizerlijk paar, dat imponeert door zijn plechtige, hiëratische frontaliteit. Het procédé van het additief naast elkaar plaatsen van een aantal frontaal weergegeven gestalten, die nauwelijks op elkaar betrokken zijn en nauwelijks met iets bezig, maar die zich als het ware alleen maar poneren om de beschouwer te imponeren, was allang voorbereid: L. BUDDE noemt een in burgerlijke milieu's van oudsher heersende voorkeur voor het frontaal weergegeven portret, dat men bijvoorbeeld aantreft op grafreliëfs uit de republiek en het begin van de keizertijd.<sup>2</sup> Het naast elkaar van een aantal frontaal weergegeven gestalten kan ook waargenomen worden in de kunst van de Romeinse provincies, vooral in Noord-Afrika en het oosten (Palmyra, Dura-Europos).<sup>3</sup>

---

1. Zie L. BUDDE, "Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes", Berlin 1957.

2. BUDDE, op. cit., 9 vv.

3. BUDDE, op. cit., 12 vv.

Wat onze vier sarcofagen betreft: hier vloeien twee stromingen samen, de oude inheemse en "volkse" traditie van het realistische van voren geziene dodenportret en de, sinds Septimius Severus en Julia Domna ook in de officiële kunst gebruikelijke, hiëratische frontaliteit.<sup>1</sup> De doden eisen eerbied en aandacht. De verering die hun ten deel valt van de kant der begeleiders, vertolkt de eerbied van de bezoeker van het graf en de beschouwer van de sarcofaag. De overledener worden biddend en offerend weergegeven, aldus eer betuigend aan de goden. Maar tegelijkertijd dwingen zij als het ware, doordat zij zo nadrukkelijk aanwezig zijn in zulk een indringende frontaliteit, ook ons tot eerbetoon. Ook in verband met de christelijke oranten kan van "apotheozevoorstellingen" gesproken worden: deze oranten evenwel worden niet meer vol verering benaderd en aangezien door nabestaanden, maar vergezeld door twee apostelen, die hen opnemen of acclamerend begroeten.

Behalve de hierboven besproken sarcofagen en het grafaltaar van Iaruarus is er nog een niet-christelijk grafmonument met een orante. Het betreft een vijfdelige strigilisarcofaag met in het middelste paneel een vrouwelijke orante tussen twee bomen, een wierookofferaltaar en een vogel (afb. 21). In de zijpanelen bevinden zich een rustende herder en een criofoor.<sup>2</sup> Wederom zijn offer en gebed verenigd. Bij de christelijke orante zal het altaar achterwege blijven. Eén keer komt een vrouwelijke orante voor in een compositie die herinnert aan het reliëf van de offerende en biddende

---

1. Zie over de hiëratische frontaliteit in de officiële kunst ook: R. BRILLIANT, "Gesture and Rank in Roman Art; the Use of Gesture to denote Status in Roman Sculpture and Coinage", New Haven 1963.

2. KLAUSER, "Studien", VII, 67-76. De sarcofaag, waarvan alleen maar de figuratieve pannels van de voorkant bewaard zijn gebleven (Museo Pio Cristiano), dateert uit ongeveer 230-260. KLAUSER interpreteert de orante en de herder met het schaap op de schouders als de personificaties van de "pietas" en de "humanitas". Een orante tussen een altaar en een vogel komt ook voor op Romeinse munten (KLAUSER, "Studien", II, pl. 8): hier duiden het altaar en de gebedshouding op het godsdienstige aspect van de "pietas", de vogel, een oorevaar, op het feit dat "pietas" ook verplichtingen jegens de familie inhoudt (KLAUSER, "Studien", VII, 72, II, 121). - Op de sarcofaag is overigens eerder sprake van een duif, een ziele- of paradijselijke vogel dan van een, verminkte of niet begrepen, oorevaar.

Septimius Severus en Julia Domna in de doorgang van de Arcus Argentariorum: op een fresco in Callisto met een "palliatu", die wijst naar de spijzen op een tafeltje, en een vrouwelijke orante.<sup>1</sup> In beide gevallen is er de diagonaal van de rechterarm van de man; ook de stand der voeten van de man is op beide voorstellingen identiek, evenals het gebaar van de verticaal opgeheven benedenarm van de orante; in beide gevallen is verder sprake van een driepotig tafeltje en van een frontale weergave van de gestalten.

Wat verder opvalt bij de orante op de strigilisarcofaag is dat haar linker benedenarm horizontaal is uitgestrekt, haar rechter bovenarm bijna verticaal. Dit verschil tussen de stand van beide armen, dat ook was waar te nemen bij de orantenstatuen, is er niet meer bij de christelijke oranten: hier heerst, wat de houding betreft, symmetrie.

Niet alleen de overledenen, maar ook nabestaanden worden in orantenhouding weergegeven: op een sarcofaag in Split bevindt zich het echtpaar aan weerszijden van een criofoor.<sup>2</sup> Beide echtgenoten worden omstuwd door een menigte kleine gestalten. Op de rechter zijkant staan, links van de grafdeur, een gesluisde vrouw en een eveneens gesluisd meisje, beiden in orantenhouding. Rechts van de deur bevinden zich twee mannen, waarvan één in orantenhouding, en een jongensorante. De menigte op de voorzijde en de oranten op de rechter zijkant zijn de begunstigden van de spijziging of geldbedeling, welke plaats vond op de gedenkdagen van het gestorven echtpaar.<sup>3</sup>

Ook in Terenuthis worden nabestaanden in orantenhouding weergegeven: op een grafsteen, die zich thans in Cairo bevindt,<sup>4</sup> ziet men de aanliggende overledene tussen twee gestalten, een grote en een kleine, met opgeheven armen, welk gebaar in deze context misschien geïnterpreteerd moet worden als een klaaggeste,<sup>5</sup> evenals de opgeheven armen van de twee gestalten, wederom een kleine en een grote, aan het voeteneinde van het aanligbed van

---

1. WK 41,1.

2. Cat. II, 110; KLAUSER, "Studien", V, 113-124.

3. KLAUSER, "Studien", V, 119-120.

4. HERMANN, op. cit. (zie p. 103, n. 1), pl. 15b.

5. HERMANN, op. cit., 119, n. 35.

een overleden vrouw op een andere grafstèle uit Kom Abu Billu.<sup>1</sup>

Misschien zijn de twee vrouwelijke oranten in de hoekpanelen van de reeds eerder genoemde sarcofaag uit het einde van de derde eeuw in Pesaro vertegenwoordigsters van de nabestaanden van de overledenen, moeder en dochter, die in het middelste paneel staan afgebeeld, tussen twee kindergenii met een zieleduif in de handen.<sup>2</sup>

Vatten we het bovenstaande kort samen en stellen we vast, wat geconcludeerd kan worden met betrekking tot de christelijke orante.

1. In de Romeinse kunst uit de keizertijd gebruikt men het gebaar van de opgeheven handen, waarmee het gebed wordt vergezeld, om er de gepersonificeerde deugd van "pietas erga deos" mee te karakteriseren (vrouwelijke orante op munten).

2. Het begrip "pietas" kan op keizerinnen en prinsessen worden toegepast (orantenstatuen met de portretkop van een keizerin of prinses).

3. In de grafkunst worden, behalve vrouwen, ook mannen in orantenhouding weergegeven; de overledenen, die vroom hebben geleefd.

4. Het godsdienstige karakter van de "pietas" kan, op munten en sarcofagen, worden onderstreept doordat het gebed met een offer wordt gecombineerd.

5. De dode, die star voor zich uitkijkt en de op hem gerichte blikken der omstaanders ongenaakbaar negeert, verschijnt aan zijn graf als in apotheosehouding: de burger imiteert hier de keizer.<sup>3</sup>

6. Ook in de christelijke kunst wordt het orantengebaar toegepast, met

---

1. WESSEL, "Kopt. Kunst", afb. 74. WESSEL, op. cit., 97, interpreteert deze voorstelling echter als een familie die afscheid neemt van een stervende moeder: het gebed van de aanwezigen bij het sterfbed wordt vereeuwigd.

2. Cat. II, 55.

3. G.Ch. PICARD, die in het hierboven aangehaalde boek van BRILLIANT de behandeling van de doorwerking van de hofkunst in de burgerlijke kunst mist, merkt op: "Ce sont essentiellement les tombeaux... de membres des classes moyennes, qui sont souvent étroitement apparentés dans la forme aux monuments de l'art aulique..." (Revue des études latines 42 (1964) 613). De door MATZ besproken sarcofagen kunnen in dit verband niet buiten beschouwing gelaten worden.



mijding evenwel van de asymmetrie der armen,<sup>1</sup> en zonder de context van altaar en offergerei.

7. In de christelijke grafkunst kan de orante voorkomen als een geïsoleerde, eventueel decoratief verdubbelde, vrouwelijke gestalte. Wanneer we er vanuit gaan, dat in de oudste christelijke kunst niet alleen reeds bestaande vormen maar ook de ermee corresponderende inhoud werden overgenomen en gebruikt, moeten we concluderen, dat de betekenis van de abstracte, geïdealiseerde vrouwelijke orante uit de christelijke grafkunst in de lijn ligt van die welke haar niet-christelijke voorgangster had. Deze betekenis nu wordt, op een aantal punten, aangegeven door het bijscript "pietas" (sc. "erga deos"), de deugd die 's mensen verhouding tot de goden regelt. In christelijke context evenwel wordt deze deugd op een eigen wijze gekleurd en ingevuld. Wanneer in de christelijke funeraire kunst de overledene in orantenhouding wordt afgebeeld, wordt zijn vroomheid naar voren gebracht. Bovendien moet rekening gehouden worden met het feit dat de orantenhouding misschien wel als een soort apotheosehouding werd gezien. De gestorvene is in contact met een voor ons onzichtbare werkelijkheid; hij staat als het ware verheerlijkt en vererenswaardig vóór ons.

#### Bijbelse oranten

Er is in het voorafgaande van uit gegaan dat de betekenis van de orante in de christelijke grafkunst in de lijn ligt van die van de heidense orante. Nu komen in de catacomben en op sarcofagen ook bijbelse oranten voor: Noach in de ark, Daniël in de leeuwenkuil, de Drie Jongelingen in de vuuroven, Susanna, soms Abraham en Isaäk.<sup>2</sup> De overledene kan met deze gestalten het gebaar van de opgeheven handen gemeen hebben. Eén keer wordt de gestor-

---

1. Deze asymmetrie keert weer terug in de barok: het beeld van Ercole Ferrata (1610-1686) in de S. Agnese aan de Piazza Navona te Rome geeft de H. Agnes in orantenhouding temidden van de vlammen weer. Misschien heeft de beeldhouwer naar een Romeinse orantenstatue als de z.g. "Livia" in het Vaticaan gekeken.

2. WK 41,2; 146,2; 196.

vene met een van deze oudtestamentische figuren geïdentificeerd:<sup>1</sup> op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano staat, in het rechter paneel, de overledene, een gesluierde orante; blijkens het opschrift in de "tabula" en een tweede boven het hoofd van de orante heet zij Iuliane; links van de "tabula" bevindt zich Noach, evenals de overledene een gesluierde orante.<sup>2</sup> Hoe functioneren nu de bijbelse oranten in de christelijke grafkunst, en wat zegt het antwoord op deze vraag ons over de betekenis van het orantengebaar van de overledene?

Voordat op deze vragen wordt ingegaan, moet worden vastgesteld, dat niet alle hierboven genoemde oudtestamentische gestalten steeds in orantenhouding voorkomen. Zo wordt Noach in de ark van voren of opzij gezien. In het eerste geval staat hij in orantenhouding, terwijl de duif met de olijftak aan komt vliegen. In het tweede geval strekt hij de armen uit naar de duif. Susanna komt in verschillende houdingen en samenhangen voor.<sup>3</sup> 1. Zij staat tussen twee bomen en de beide ouderlingen. Dezen begluren haar<sup>4</sup> of lopen op haar af<sup>5</sup> en doen hun oreerbaar voorstel. Susanna maakt het orantengebaar of houdt een geopende boekrol vast.<sup>6</sup> 2. Daniël spreekt recht: de ouderlingen worden ter dood gebracht. Susanna staat erbij, gesluierd, het hoofd licht

---

1. Vgl. J. FINK, "Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst", Münster-Köln 1955, 10.

2. Cat. II, 70.

3. Opsomming van Susanna-voorstellingen in H. SCHLOSSER, "Die Daniel-Susanna-Erzählung in Bild und Literatur der christlichen Frühzeit", in: "Tortulae", 246-248.

4. Dan. 13,16. Bij de apocriefe of deuterocanonische boeken volgen we de nummering der hoofdstukken zoals deze voorkomt in de Vulgaat of bijv. in de Petrus Canisius- of Willibrordvertaling.

5. Dan. 13,19.

6. Rep. 146, 897 (Susanna met uitgestrekte armen, in haar linkerhand een boekrol), BENOIT 44 (Susanna met een boekrol in haar handen), WK 142,1 (Susanna orante), WK 220 (Susanna orante), WK 232,3 (Susanna orante), lipsanotheek van Brescia (VOLBACH-HIRMER, afb. 86: Susanna orante), WS 246,2 (Napels, Susanna (?) orante). Dat in deze gevallen niet de overledene tussen twee apostelen is weergegeven, blijkt uit bepaalde bijzonderheden die bij de begeleidende gestalten waargenomen kunnen worden: het hurken (WK 220, Rep. 897), het gluren (Rep. 146, BENOIT 44), het aan komen lopen (WK 232,3, lipsanotheek van Brescia), het spreekgebaar (WK 142,1, 232,3).

gebogen.<sup>1</sup> 3. In de Cappella Greca bevindt zich een Susannacyclus met scènes die nergens anders voorkomen: - Susanna in orantenhouding, de twee ouderlingen en Daniël, - de "seniores" leggen hun handen beschuldigend op haar hoofd,<sup>2</sup> - Susanna en Daniël (of haar man Jojakim, of de ouders van Susanna)<sup>3</sup> in orantenhouding. Susanna treedt dus alleen maar in de eerste voorstelling en twee maal in de Cappella Greca als orante op. In de Schrift is overigens alleen maar sprake van gebed in het geval van de Drie Jongelingen,<sup>4</sup> Daniël in de leeuwenkuil<sup>5</sup> en Susanna,<sup>6</sup> en dan alleen in het apocriefe of deuterocanonische gedeelte van het boek Daniël. Wat de aard van het gebed betreft: bij de Drie Jongelingen is het een lofzang<sup>7</sup> en een smeekgebed (gebed van Azarja),<sup>8</sup> bij Daniël een kort lofgebed en bij Susanna een smeekgebed.<sup>9</sup>

Het heeft verder weinig zin om de oudtestamentische oranten geïsoleerd te beschouwen: zij treden altijd samen met andere bijbelse gestalten op. Zij moeten dus in samenhang met de overige figuren, afkomstig uit het oude of nieuwe testament, worden bestudeerd. Noach, Abraham en Isaïk, de Drie Jongelingen, Daniël en Susanna treden op in gebeurtenissen, waar sprake is van redding door God uit doodsnood. Een ander uitreddingsparadigma is Jona, uitgespuwd door de vis. Deze scènes komen, reeds in de oudste christelijke grafkunst, samen voor met nieuwtestamentische gebeurtenissen: de aanbidding door de Magiërs, de doop, de Samaritaanse aan de waterput, de genezing van de lamme, de opwekking van Lazarus. Hoe functioneren al deze voorstellingen in de grafkunst?

Er is gewezen op een traditionele joodse, en door de christenen overgenomen, gebedswijze: telkens wordt een bede beargumenteerd met een verwijzing naar een goddelijke uitreddingsdaad in het verleden. Zo'n gebed bestaat dus uit een aaneenrijging van zinnen waarin steeds weer een andere gebeurtenis of gestalte ter sprake wordt gebracht. Een dergelijk naast elkaar van schijnbaar onsamenvhangende en weinig uitgewerkte thema's wordt ook

---

1. WK 86, Rep. 54, 146, 781, 880, BENOIT 44.

2. Dan. 13,34.

4. Dan. 3,51.

6. Dan. 13,42-43.

8. Dan. 3,25 vv.

3. Dan. 13,63.

5. Dan. 14,38.

7. Dan. 3,51 vv.

9. Dan. 13,44.

aangetroffen in de catacomben en op sarcofagen.<sup>1</sup> Er is ook gewezen op het bestaan van z.g. "summaria", lijsten waarin bijbelse gebeurtenissen en personen werden opgesomd. Men kende, vanuit oudtestamentische en laatjoodse tradities, verschillende van dergelijke lijsten: uitreddingen uit doods-nood, voorbeeldige gelovigen, genezingen van zieken, opwekkingen van doden enz. De "summaria" functioneerden in de catechese, de prediking, de liturgie, ze werden gebruikt voor gebeden, belijdenissen en hymnen.<sup>2</sup>

Belangrijker dan de vraag, of de bijbelse voorstellingen uit de grafkunst teruggaan op de paradigmagebeden of op bepaalde "summaria", en op welke gebeden of "summaria",<sup>3</sup> is de vraag, hoe de oud- en nieuwtestamen-

---

1. F. SAXL, "Pagan and Jewish Elements in Early Christian Sculpture", in: "Lectures", I, London 1957, 52-53: "The narrative is... of secondary interest, and the interconnection between the scenes is such that an un-instructed though attentive observer could hardly guess the underlying meaning. The worshipper himself has to bring an understanding of their unity to the apparently disconnected scenes... on the Christian tombs."

2. A. STUIBER, "Refrigerium interim; die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst", Bonn 1957 (Theophaneia, XI), 171-172.

3. Verschillende scènes uit de grafkunst komt men ook tegen in het gebed "suscipe" uit de "ordo commendationis animae" (Rituale Romanum, titulus VI, caput VII). In dit gebed wordt de, veertien maal herhaalde, bede "libera animam servi tui" beargumenteerd door de verwijzing naar, telkens een andere, uitredding door God: "sicut liberasti..." De historische parallellen van het gebed "suscipe" moeten worden gezocht in teksten als de z.g. Cypriaanse gebeden (CSEL, III, 3, 144-151; Nederlandse vertaling: A. HAMAN, "Gebedsbron, oudchristelijke gebeden", 's-Gravenhage 1957, 226-232) of de "oratio Severi" in de "passio" van Philippus van Heraclea uit de 4de eeuw (D. RUIZ BUENO, "Actas de los mártires", Madrid 1968<sup>2</sup> (Biblioteca de autores cristianos, 75), 1079-1080). De z.g. Cypriaanse gebeden waren voor doopleerlingen bestemd: zij worden tot boete aangemaand en tot het vragen van vergeving aan God (P. LUNDBERG, "La typologie baptismale dans l'ancienne Église", Leipzig 1942, 60-62).

STUIBER, op. cit., 173, veronderstelt een "Rettungssummarium", dat kon worden toegepast op levenden en doden en kon functioneren in bijv. het gebed, exorcismen, de prediking of de grafkunst; voor de wonderen uit het evangelie neemt hij een "Wundersummarium" aan: "In der Grabeskunst ist... das 3. Jahrhundert beherrscht vom alttestamentlichen Rettungssummarium, das 4. Jahrhundert vom neutestamentlichen Wundersummarium..."

Indirect werd de keuze der motieven in de catacomben inderdaad bepaald door "summaria": vgl. P. DU BOURGUET, "Art paléochrétien", Amsterdam-Lausanne 1970, 54-55. Toch moet er zekere tussenschakels geweest zijn: "Stuiber... will statt der Beispielsreihen der Paradigmengebete lieber die

tische scènes functioneren op de wanden van de catacomben en op de sarcophagen. Volgens sommigen moeten deze voorstellingen verklaard worden vanuit een bezorgdheid die leefde onder de nabestaanden omtrent het lot van de overledenen. Dezen bevonden zich in een onzekere, in het dodenrijk gesitueerde, tussentoestand van nog niet verrezen gestorvenen. Volgens A. STUIBER verbeelden de uitreddingsvoorstellingen in de grafkunst het gebed van de nabestaanden voor de overledenen, die zich in een noodsituatie bevinden.<sup>1</sup> Volgens KLAUSER<sup>2</sup> staan niet alleen de uitredingen, maar ook de in de grafkunst voorkomende dooptypen, verlossingsmotieven en Petrusvoorstellingen in functie van het gebed, dat door KLAUSER de dode zelf in de mond wordt gelegd, en waarin gevraagd wordt om redding uit de gevaren van de "Jenseitsreise".<sup>3</sup>

Anderen ontkennen niet, dat er onzekerheid kan bestaan omtrent het lot van de overledenen, maar benadrukken meer de hoop op de goede einduitslag: de gestorvene en de nabestaanden hebben vertrouwen op de goede afloop, omdat hun hoop gegrondvest is op God, die van zijn kant, zijn almacht en trouw getoond heeft door in het verleden Noach, Daniel, Susanna enz. te redden, en die, in de persoon van Christus, zieken genezen heeft en doden opgewekt, welke wonderen weer verwijzingen zijn naar de uitredding die de gelovigen reeds ten deel is gevallen via doop en eucharistie.<sup>4</sup> Aldus zijn de uitredingen en "miracula", aangebracht bij het graf, eerder tekenen

---

Summarien als Quelle für die Bilder ansehen. Aber bekamen schlichte Christen solche Summarien in die Hand?" (KLAUSER, "Fruhchr. Sark.", 16, n. 42).

1. STUIBER, op. cit., 174-175.

2. "Fruhchr. Sark.", 16-17, 21-22.

3. Ook bijv. E. STOMMEL, "Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik", Bonn 1954 (Tneophaneia, X), 35-36, 40-41, denkt in deze lijn.

4. A.-G. MARTIMORT, "L'Iconographie des catacombes et la catéchèse antique", in: RivAC 25 (1949) 104-114, interpreteert de grafkunst vanuit de doopcatechese, waarin de volgende thema's: roeping, geloof, zondenvergeving, doop en eucharistie (waarmee de initiatie der pasgedoopten werd voltooid), werden ontwikkeld. Deze motieven uit het catechumenenonderricht vindt men in de grafkunst terug. De wanden van de catacomben getuigen van de christelijke hoop, gebaseerd als deze is op de uitverkiezing, het geloof, de doop en de eucharistie (cf. Rom. 8,30, Mk. 16,16, Joh. 6,59).

Volgens L. DE BRUYNE, "L'initiation chrétienne et ses reflets dans l'art

van hoop dan argumenten uit een bezorgd gebed.

Welke conclusies kunnen uit het bovenstaande getrokken worden met betrekking tot de betekenis van het orantengebaar van de uitreddingsgestalten en van de overledenen? Om te beginnen moet worden vastgesteld dat Noach, Daniël enz. vóór alles "paradigmata" van uitredding zijn, eerder dan voorbeelden van een, weliswaar verhoord, "Notgebet".<sup>1</sup> Alleen bij Azarja en Susanna is sprake in de Schrift van smeekgebed.<sup>2</sup> De afbeeldingen evenwel illustreren het lofgebed van de Drie Jongelingen. Susanna weeklaagt na de aanklacht door de twee ouderlingen,<sup>3</sup> maar zij wordt als orante afgebeeld terwijl zij zich nog in de tuin bevindt en bespied wordt, dus vóór de aanklacht en haar onrechtvaardige veroordeling.

Ook is het gebedsgebaar van de oudtestamentische oranten geïnterpreteerd als een jubelgeste, waarmee uitdrukking wordt gegeven aan vreugde om de uitredding.<sup>4</sup> Alleen in verband met de Drie Jongelingen echter is in de Schrift duidelijk en nadrukkelijk sprake van een lofzang. De uitroep van Daniël in de leeuwenkuil<sup>5</sup> is maar één vers lang en wordt bovendien niet

---

paléochrétien", in RevScRel 36 (1962) 28, dringt zich aan degene die het panorama van de oudchristelijke kunst (en deze is in feite voor een zeer groot gedeelte grafkunst) overziet, de volgende globale inhoudsomschrijving en indeling op: rond de twee centrale gestalten, die van de Verlosser en die van de verlostte, wordt het heilswerk geïllustreerd. Dit wordt voorafgebeeld en voorbereid in het oude testament, uitgewerkt in het nieuwe, voortgezet in de Kerk (hier plaatst DE BRUYNE alle voorstellingen welke het "ge-loof" betreffen: de "leraar", de "ware wijsbegeerte", de "lezer" enz., verder de afbeeldingen die slaan op het doopsel of de eucharistie), en bekroond in het paradijs. Ook volgens deze visie zijn de voorstellingen welke bij het graf werden aangebracht, eerder tekenen van hoop dan argumenten uit een bezorgd gebed (vgl. de bespreking door DE BRUYNE van STUIBER, "Refrigerium interim", in RivAC 34 (1958), vooral p. 118).

1. Zoals bijv. KLAUSER, "Frühchr. Sark.", 16, meent. H.G. THUMMEL, "Studien zur frühchristlichen Grabeskunst", Habilitationsschrift, Greifswald 1966 (189, 196, 205, 210, 246) beschouwt de bijbelse oranten als "paradigmata" van noodgebed en uitredding.

2. Dan. 3,25 vv.; 13,44.

3. Misschien is dit moment slechts één keer, en wel in de Cappella Greca, weergegeven.

4. P. STYGER, "Die altchristliche Grabeskunst", München 1927, 36.

5. Dan. 14,38.

staande uitgesproken;<sup>1</sup> verder staat dit vers in de context van de spijziging door Habakuk.

Het gaat bij de oudtestamentische oranten primair om de uitredding, die bij Noach is aangegeven door de duif met de olijftak, bij Abraham door de hand Gods, bij de Drie Jongelingen door de engel en één keer door de duif met de olijftak uit het zondvloedverhaal,<sup>2</sup> bij Daniël door Habakuk en wederom één keer door de duif met het takje,<sup>3</sup> bij Susanna door het oordeel van Daniël, in wie de Heer de heilige geest had gewekt.<sup>4</sup> Deze uitredding kan overigens op een bepaalde manier, bijvoorbeeld "baptismaal", gekleurd zijn.<sup>5</sup>

Welke is dan de betekenis van het orantengebaar bij de uitreddingsgestalten? De geste is te verklaren omdat de betreffende gestalten iets met hun handen moesten doen. Bij Jona bijvoorbeeld, die nooit in een verticale stand wordt weergegeven, is het orantengebaar uitgesloten. Noach steekt soms zijn hand uit om de duif te grijpen,<sup>6</sup> Abraham strekt meestal zijn hand uit om zijn zoon te doden,<sup>7</sup> maar Daniël en de Drie Jongelingen hebben niets om handen. Susanna houdt soms een geopende boekrol vast. Dit gebaar is bij haar een equivalent van het orantengebaar (niet alleen bij Susanna, maar ook bij de overledenen). Wellicht is het uitgerolde "volumen" in de handen van Susanna een verwijzing naar het feit dat zij door haar ouders naar de wet van Mozes was opgevoed.<sup>8</sup> Dan kan het orantengebaar haar karakteriseren als godvrezend,<sup>9</sup> vertrouwend op de Heer.<sup>10</sup> Op een fresco in Pretestato<sup>11</sup> wordt zij als een schaap weergegeven, de beide ouderlingen als wolven: hier wordt op haar onschuld gewezen. Misschien dat het orantengebaar van Susanna eerder in de lijn ligt van haar wetsgetrouwheid en onschuld en duidt op haar godvrezendheid en godsvertrouwen, haar "pietas", dan dat het als een gebed om uitredding zou moeten worden geïnterpreteerd. Ook het gebaar van

---

1. Dan. 14,39.

3. RivAC 12 (1935) 15, afb. 6.

5. Noach is een dooptype: P.V.V. VAN MOORSEL, "Rotswonder of doortocht door de Rode Zee; de rol en betekenis van beide in de vroegchristelijke letteren en kunst", 's-Gravenhage 1965, 38, n. 20.

6. Gen. 8,9.

8. Dan. 13,3.

10. Dan. 13,35.

2. WK 78,1.

4. Dan. 13,45.

7. Gen. 22,10.

9. Dan. 13,2.

11. WK 251.

de opgeheven handen van de overige oudtestamentische oranten drukt niet zozeer uit dat zij bidden, maar karakteriseert hen veeleer als vromen, die, omdat zij rechtvaardig<sup>1</sup> zijn, door God werden gered. In Hebreëën, het elfde hoofdstuk, worden Noach, Abraham en, zonder bij name genoemd te zijn, Daniël en de Drie Jongelingen<sup>2</sup> als geloofsgetuigen naar voren gehaald.

Wellicht wordt ook de als orante weergegeven overledene als gelovige gekarakteriseerd. Dit ligt in de lijn van de betekenis welke de heidense orante had, die van "pietas". Het orantengebaar duidt, of het nu oudtestamentische uitreddingsgestalten betreft, of overledenen of heidense oranten, niet zozeer op een bepaalde handeling, welke door de afgebeelde wordt verricht, namelijk bidden, maar geeft eerder een houding aan, waardoor de weergegevene wordt gekenschetst: vroomheid, "pietas", rechtvaardigheid, geloof. We spreken van orantenhouding en orantengebaar. Houding is meer statisch, gebaar meer dynamisch. In de kunst wordt een bepaalde houding, een eigenschap, aangegeven door een gebaar. Dit wil zeggen, om op de bijbelse oranten en de overledenen terug te komen, dat het niet van directe betekenis is om aard en inhoud van hun gebed te achterhalen: hun bidden duidt op een houding van openstaan voor en ontvangen van God.

#### Heiligen als oranten

Hierboven is al een fresco in de catacombe van Januarius ter sprake gekomen waar deze heilige tussen Nicatiola en Cominia staat afgebeeld, alle drie, de overledenen en de martelaar, in orantenhouding (afb. 44).<sup>3</sup> Op een ivoren pyxis uit de zesde eeuw in het British Museum wordt aan de ene kant de marteling van Menas afgebeeld, aan de andere kant staat hij als orante in een "aedicula" tussen twee kamelen in en wordt hij door vier personen met naar voren uitgestrekte handen vereerd: een van hen heeft de handen omhuld, de overigen maken het orantengebaar; de heilige zien wij en face, de

---

1. Gen. 7,1; 22,12, Dan. 3,95; 6,24; 14,38; 13,2.60.

2. Vs. 33 en 34: "leeuwenmuilen gestopt", "het geweld van het vuur geblust".

3. Cat. II, 239.



vereerders daarentegen "de trois quarts".<sup>1</sup> Dat een martelaar en gewone gelovigen in elkaars nabijheid in dezelfde houding worden weergegeven is echter uitzonderlijk. In het Cimitero Maggiore bevindt zich een fresco met een ongesluerde (?) vrouwelijke orante, gekleed in een dalmatica, tussen een knielende man en vrouw,<sup>2</sup> volgens E. JOSI een gestorven echtpaar aan weerszijden van de martelares Emerentiana.<sup>3</sup> Een dergelijke voorstelling is te zien onder de Santi Giovanni e Paolo: tussen twee opgebonden gordijnen staat een mannelijke baardloze orante, gekleed in een tunica met twee geprosterneerde gestalten aan zijn voeten.<sup>4</sup> Op een mozaïek in de Hagios Dimitrios te Thessaloniki bevindt zich links Demetrius, frontaal en in orantenhouding, terwijl van rechts de twee stichters naderen met omhulde en naar voren uitgestrekte handen.<sup>5</sup> Het orantengebaar is een typische houding van de martelaar geworden.

Op een aantal goudglazen wordt het schema dat bestaat uit een orante tussen twee bomen of met aan weerszijden Petrus en Paulus, en dat op sarcophagen en catacombenfresco's op overledenen wordt toegepast, gebruikt voor de heilige Agnes<sup>6</sup> of Maria.<sup>7</sup> Agnes komt ook als orante voor op een "plu-

---

1. VOLBACH-HIRMER, pl. 236 beneden. BECKWITH, pl. 10: Menas als orante tussen twee kamelen op een marmeren relief uit het begin van de 5de eeuw in Alexandrie.

2. E. JOSI, "Coemeterium Maius", in: RivAC 10 (1933) 10 en 12 (afb.) = NESTORI, 34, nr. 13.

3. Op. cit., 13.

4. WMM 131, datering: 375-400. Volgens V.E. GASDIA, "La casa pagano-cristiana del Celio", Roma 1937, 494, 497, 498, twee gelovigen (Pammachius en Paulina? Pammachius en Byzantes?) aan weerszijden van Christus. Volgens S. ORTOLANI, "SS. Giovanni e Paolo", Roma z.j. (Le chiese di Roma illustrate, XXIX), 42, Johannes of Paulus tussen de eigenaars van het huis en oprichters van de "confessio", misschien Byzantes en zijn echtgenote.

5. S. PELEKANIDIS, "Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonico", Ravenna 1963 (Quaderni di antichità ravennati, cristiane e bizantine, II), afb. 16; datering: 2de helft 5de eeuw. Een ander mozaïek in de Hagios Dimitrios, uit de 7de eeuw, toont de heilige Sergius in orantenhouding: VOLBACH-HIRMER, pl. 216 rechts. In de koepeltrommel van de Hagios Georgios staan zestien heiligen in orantenhouding tegen de achtergrond van een fantastische architectuur: VOLBACH-HIRMER, pl. 124-127; datering: omstreeks 400.

6. Agnes tussen Petrus en Paulus: MOREY, nr. 75, 83; Agnes tussen twee bomen: MOREY, nr. 82, 84, 226, 246.

7. G.A. WELLEN, "Theotokos, eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit", Utrecht-Antwerpen 1961, 166.

teus" uit het derde kwart van de vierde eeuw in de Sant'Agnese fuori le Mura en op een fresco uit ongeveer 380 in de catacombe van Commodilla.<sup>1</sup> Ook andere bloedgetuigen worden als orante afgebeeld: Merita op een marmeren plaat uit het Cimitero di Commodilla<sup>2</sup> en op twee fresco's in de "basilichetta" van Felix en Adauctus in dezelfde catacombe;<sup>3</sup> Milix en Vincentius op een fresco in het Cimitero di Ponziano;<sup>4</sup> Felicitas in het oratorium van Felicitas en haar zeven zonen in de thermen van Titus;<sup>5</sup> Apollinaris, boven zijn graf, in de apsis van de Sant'Apollinare in Classe,<sup>6</sup> temidden van twaalf lammeren, welke de gelovigen verbeelden,<sup>7</sup> die zich tot hun hemelse patroon wenden om zijn voorspraak te verkrijgen. Aangezien zich boven Apollinaris een symbolische weergave van de Gedaanteverandering bevindt en deze gebeurtenis een prototype is van de parousie, staat Apollinaris er ook als voorspreker op de Laatste Dag.<sup>8</sup> In de vierhonderd jaar geleden afgebroken Sant'Euphemia in Suburra te Rome bevond zich een apsismosaïek met de titelheilige in orantenhouding tussen twee slangen.<sup>9</sup> Op een fresco in de catacombe van de heilige Thecla is te zien, hoe een vrouwelijke orante, misschien de genoemde martelares, door een man links van haar gewelddadig wordt meegetrokken.<sup>10</sup> Ook op een loden medaille in het Museo Sacro Vaticano komt een martelarscène voor: Laurentius ligt op het rooster, boven hem be-

---

1. A.P. FRUTAZ, "Il complesso monumentale di Sant'Agnese", Roma 1969<sup>2</sup>, 15-16, pl. 4 en 7.

2. WMM, p. 944, afb. 447, omstreeks 400.

3. WMM 150,2, datering: 2de helft 7de eeuw; WMM 136 (op dit fresco komt ook Stephanus in orantenhouding voor), datering: 1ste helft 6de eeuw.

4. WK 258, datering: 6de eeuw.

5. DACL, V,1, afb. 4327-4328; Chr. IHM, "Die Programme der christlichen Absismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts", Wiesbaden 1960, nr. 12, datering: 7de eeuw.

6. IHM, op. cit., nr. 25; datering: kort voor 549.

7. A. GRABAR, "Martyrium; recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique", II, Paris 1946, 194.

8. C.-O. NORDSTROM, "Ravennastudien; ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna", Stockholm 1953, 122-132; E. DINKLER, "Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe", Köln-Opladen 1964, 101.

9. IHM, op. cit., nr. 18; S. WAETZOLDT, "Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom", Riem-München 1964, nr. 84; datering: omstreeks 688.

10. TESTINI, "catacombe", afb. 128 = NESTORI, 141, nr. 5.

vindt zich een orante die door de hand Gods bekranst wordt.<sup>1</sup>

Ook Maria komt als orante voor:<sup>2</sup> op een vijftal goudglazen;<sup>3</sup> in Bawit, beneden de tronende Christus, die door de Vier Levenden omgeven wordt;<sup>4</sup> op het zevende-eeuwse mozaïek in het oratorium van Venantius te Rome, tussen Petrus en Paulus, de beide Johannessen, de twee stichters en tien martelaren uit Salona. In de hemelvaartcompositie zoals deze in de zesde eeuw in het Oosten is ontstaan, symboliseert Maria in orantenhouding de op aarde achtergebleven en in gebed volhardende Kerk.

Het is niet verwonderlijk dat men, toen in de vierde eeuw ook de martelaar zijn intrede deed in de iconografie, de orantenhouding koos om er de bloedgetuige mee te karakteriseren. Hij deelde dit gebaar met een aantal oudtestamentische uitreddingsgestalten. Het zijn allen rechtvaardigen bij uitstek. Wanneer de martelaar als orante temidden van biddende gelovigen wordt weergegeven, duidt het gebaar van de uitgebreide armen op een handeling, een actueel bidden: de "intercessio". Dit is het geval bij de zojuist genoemde afbeeldingen van Januarius, Emerentiana, Demetrius, Menas en Apollinaris. De orantenhouding kan ook dienen om de martelaar of heilige als zodanig te karakteriseren: aan voorspraak wordt niet onmiddellijk gedacht.<sup>5</sup> In deze samenhang moeten worden genoemd de goudglazen met Agnes en de hierboven aangehaalde afbeeldingen van Merita, Stephanus, Milix en Vincentius, Felicitas, Euphemia en Laurentius: hier gaat het steeds primair om de tegenwoordigstelling van een heilige gestalte, om een soort van, verchristelijke, apotheosevoorstelling. Wanneer de martelaar-orante bovendien door Christus wordt bekranst, zoals dit bij Felicitas, Euphemia en Laurentius het geval is, wordt deze ook nog als overwinnaar weergegeven en geëerd.

---

1. Aan de andere zijde het Constantijnse "ciborium" boven het graf van Petrus of de "confessio" van Laurentius: F. CASTAGNOLI, "Probabili raffigurazioni del ciborio intorno alla memoria di S. Pietro in due medaglie del IV secolo", in: RivAC 29 (1953) 98-101.

2. WELLEN, op. cit., 69-70, 165-176.

3. WELLEN, op. cit., 166.

4. C.C. WALTERS, "Monastic Archaeology in Egypt", Warminster 1974, 259, 262.

5. Cf. WELLEN, op. cit., 166: "Ausserdem darf man bei diesen ältesten Heiligendarstellungen (sc. op goudglazen met Agnes of Maria als orante) die Gebetshaltung nicht überbetonen; höchstwahrscheinlich wird mit dieser Haltung nicht so sehr ein Gebetsakt angedeutet, als vielmehr ein Zustand der Gottesverbundenheit im Jenseits."

3. In welk verband komt de dode als orante voor?

In muzisch-wijsgerige samenhang

"Zeg mij met wie ge omgaat en ik zal zeggen, wie ge zijt". Misschien dat het gezelschap waar de orante deel van uitmaakt, inlichtingen kan verschaffen over deze gestalte. Om te beginnen wordt zij (het betreft in deze gevallen steeds een vrouwelijke orante) aangetroffen in een wijsgerig milieu. Het lijkt wel of zij aanvankelijk een indringster was: op de sarcofaag van de Via Salaria,<sup>1</sup> uit het derde kwart van de derde eeuw, is het een van de gezellinnen van de zittende echtgenote die de orantenhouding heeft aangenomen,<sup>2</sup> op de sarcofaag in de Santa Maria Antica uit dezelfde tijd als de zojuist genoemde is, bij de vrouw naast de zittende "lezer", de gebruikelijke houding van Polyhymnia vervangen door die van de orante (afb. 11).<sup>3</sup> Elders is zij de gelijkwaardige pendant van een staande, slechts met een pallium beklede, "filosoof".<sup>4</sup> Op een strigilisarcofaag in het Museo Torlonia is de orante het middelpunt van de compositie geworden: de wijsgeer staat nu opzij, in het linker hoekpaneel.<sup>5</sup> Ook op de sarcofaag te Velletri staat de orante centraal; de zittende lezer is gebleven, links van haar, heel klein, als een herinnering (afb. 22).<sup>6</sup> Op de zojuist genoemde sarcofaag in het Mu-

---

1. Cat. II, 73.

2. Vgl. Rep. 151: zittende lezer temidden van een vrouwelijke "demi-orante", een vrouwelijke orante en een wijsgeer.

3. Cat. II, 142. Ook op cat. II, 28, 162, 193 komt, behalve een zittende lezer, een orante voor, echter niet in de plaats van de staande luisteraaster. Op een fresco in Marcellino e Pietro (cat. II, 281) staat de orante niet vóór, maar onder de zittende lezer. De combinatie: zittende leraar - orante, treft men ook aan in de archivolt van een "arcosolium" in Ciriaca (WK 206,1-2) en op een grafsteen (cat. II, 420).

4. Cat. II, 162, 205, 210. In de archivolt van het "arcosolium" in de rechter zijwand van "cubiculum" 19 in Marcellino e Pietro (NESTORI, 59, nr. 65) bevindt zich links een vrouwelijke orante, in het midden een man in tunica en pallium met een open boekrol in beide handen, rechts een man, eveneens in tunica en pallium, de linkerhand onder het pallium, met de rechterhand een gesloten "volumen" tegen het lichaam houdend. Op een gewelffresco in Nunziatella (WK 75) wordt Christus omgeven door vier leraren met een "rotulus", die worden afgewisseld door vier oranten.

5. Cat. II, 176.

6. Cat. II, 218.

seo Torlonia heeft de orante naast zich op de grond een "capsa" met daarboven een bundel boekrollen; dit laatste attriboot bevindt zich ook aan de voeten van de staande wijsgeer in het linker hoekpaneel, en naast de orante op een sarcofaag te Salerno.<sup>1</sup> Beide sarcofagen zijn, evenals alle hierboven aangehaalde monumenten, preconstantijns. De "capsa" of de bundel boekrollen evenwel zal de orante de hele vierde eeuw door blijven vergezellen, als een relict dat naar de oude wijsgerige samenhang verwijst.<sup>2</sup>

Welke gevolgtrekkingen kunnen uit het bovenstaande genomen worden aangaande de betekenis van de orante? Het wijsgerige gesprek zoals dit op een sarcofaag voor kan komen, geeft iets weer dat waarschijnlijk nooit heeft plaatsgevonden in het leven van de overledene, om de eenvoudige reden dat deze geen vakfilosoof was. De discussie is een symbolisch gebeuren, de deelnemers zijn symbolische gestalten. Een of twee uit het gezelschap kunnen vaak als de overledene of het gestorven echtpaar worden geïdentificeerd. De wijsgeer of de gestalte, gekleed in tunica en pallium en met een boekrol in de hand, is een type, een cliché, dat eventueel op een bepaalde persoon kan worden toegepast. Dit geldt ook voor de orante, die in het wijsgerig gezelschap opgenomen kan zijn of voor kan komen als pendant van een filosoof of van een man met boekrol. Beiden, wijsgeer (of "leraar" of "lezer") en orante staan voor een idee, dat op bepaalde personen kan worden toegepast en in bepaalde individuen, bijvoorbeeld de overledenen, kan zijn gerealiseerd.

De betekenis van de orante en die van de wijsgeer of man met boekrol kunnen, in bepaalde gevallen, niet zo ver uiteenlopen. Op de sarcofaag in de Santa Maria Antica hebben de zittende lezer en de orante beiden een niet uitgewerkte kop: het is een echtpaar. Op de sarcofaag uit Lambrate<sup>3</sup> en misschien op de reeds eerder aangehaalde sarcofaag te Salerno worden beide echtgenoten staande afgebeeld, hij met een boekrol in de hand, zij als

---

1. Cat. II, 205.

2. Bundel boekrollen: cat. II, 17, 48, 72, 97, 112, 125, 126, 183, 188, 191, 223; "capsa" of "scrinium": cat. II, 3, 18, 50, 59, 60, 88, 99, 135a, 147, 152, 165, 179, 185, 201-203; "capsa" of "scrinium" en bundel boekrollen: cat. II, 127, 154, 208, 225.

3. Cat. II, 46.

orante. Drie keer komen de portretbusten van man en vrouw, de een als orante, de ander met een "volumen" in de hand, op het deksel van een sarcofaag voor (afb. 12, 13).<sup>1</sup> De dode kan zowel met een boekrol in de hand als in orantenhouding worden afgebeeld, en wanneer dit laatste gebeurt, bevindt zich vaak, zoals al is geconstateerd, een bundel "rotuli" aan de voeten van de orante: dit alles moet ons er van weerhouden, een al te specifieke betekenis aan de orante of aan de man met een boekrol toe te kennen. Hoe zeer de eigen historische achtergronden van deze twee cliché's ook uiteen mogen lopen, op onze monumenten functioneren beide typen dusdanig dat de betekenis van de ene gestalte niet zo heel veel kan verschillen van die van de andere.

In het gezelschap van de herder

Waar de wijsgeer of de orante of beiden zijn, is ook vaak de herder met het schaap op de schouders. Deze, zelf al een bucolische gestalte, bevindt zich dikwijls in een idyllisch kader: hij staat tussen twee bomen en twee schapen in, soms sluit een hele kudde zich bij hem aan,<sup>2</sup> of heeft hij als pendant een staande rustende, op zijn staf leunende, herder,<sup>3</sup> of is, niet ver van hem vandaan, een zittende herder te zien,<sup>4</sup> die een schaap melkt,<sup>5</sup> of aanhaalt.<sup>6</sup> Soms heeft de criofoor als pendant een visser,<sup>7</sup> of bevinden

---

1. Cat. II, 85 en 98: voor een "parapetasma"; cat. II, 150: in een "clipeus".

2. Cat. I, 24, 25, 27 (= II, 59), 103; II, 70, 153.

3. De ene hand rust op de staf, de andere ondersteunt het hoofd (vgl. de "pudicitia"-pose, de benen zijn gekruist): cat. I, 32, 67, 92; II, 195; Rep. 34, 235, 601, 658, 725, 1038; vgl. de rustende, op hun omgekeerde fakkels leunende eroten op cat. I, 63 en 96, vgl. ook de rustende, op hun schild leunende soldaten op Rep. 82 en 653. - Op Rep. 821 leunt de herder met de oksel op zijn staf; vgl. de rustende, op hun omgekeerde fakkels leunende eroten op Rep. 816, 929 en 962. - Op cat. II, 218 een zittende rustende herder.

4. Cat. I, 25.

5. Cat. I, 27 (= II, 59: geit), 103, 105; Rep. 29 (geit melkende eroot), 34, 239 (geit), 950, WS 70,2 (Vescovio).

6. Cat. I, 74 (zijkanten), Rep. 1038.

7. Cat. I, 10 (= II, 28), 99; II, 153. Vgl. de fresco's (oorspronkelijk mozaïeken?) in het middenschip van de S. Apollinare in Classe, vlak bij de apsis: links een visser (de boom in stuc), rechts de Goede Herder (de boom in stuc).

beiden zich in elkaars nabijheid:<sup>1</sup> bucolische en maritieme idylle zijn hier verenigd.

Uit het bovenstaande blijkt dat de criofoor niet als een alleenstaande gestalte kan worden gezien, los van zijn bucolische metgezellen en idyllische samenhang. Terecht heeft KLAUSER,<sup>2</sup> bij zijn beschrijving van de voorgeschiedenis van de criofoor, gewezen op het, in de vijfde eeuw v.C. door Calamis geschapen, prototype van Hermes Criophorus, waarvan zich een repliek uit de vijfde eeuw v.C. in het Museo Barracco te Rome bevindt.<sup>3</sup> In de periode van het hellenisme en in de Romeinse keizertijd is deze criofoor een symbool van herderlijke zorg;<sup>4</sup> de naaktheid is vervangen door het herderskostuum: de criofoor is een bucolische gestalte geworden.<sup>5</sup> Men zou zich echter kunnen afvragen, of KLAUSERs interpretatie van de criofoor als symbool van de "humanitas" of "philanthropia"<sup>6</sup> zich op voldoende bewijzen kan beroepen.<sup>7</sup> Dit geldt ook voor KLAUSERs these van de "Zweitugendethik" (volgens welke theorie er in de late oudheid een ethisch systeem bestond dat geconcentreerd was op de "pietas" en "humanitas": komen herder en orante in samenhang met een "leesscène" voor, dan wordt het (zelf)onderricht in beide deugden in beeld gebracht; wanneer de leesscène of een van beide deugden wordt weggelaten, is van latere, afgezwakte composities sprake).<sup>8</sup>

---

1. Cat. I, 25: visser op de rechter zijkant; cat. I, 78 (= II, 142): twee vissers op de rechter zijkant.

2. "Studien", I, vgl. "Studien", VIII, 126.

3. In dit verband kan ook gewezen worden op de "kalfdraeger" uit 575-550 in het Acropolis-museum te Athene.

4. "Studien", I, 30, 31, n. 50.

5. In "Studien", I, 30, n. 49, spreekt KLAUSER van de "Bukolisierung" van het motief, van de "bukolisierten Gestalt des Kriophoros".

6. "Studien", I, 31, "Studien", VIII, 126-127 en n. 2a.

7. In "Studien", I, 31, n. 51, bekent KLAUSER: "Der Zusammenhang zwischen dem Schaftragerbild und dem Tugendideal der φιλοφροσύνη kann vorerst mit keinem ausdrücklichen literarischen Zeugnis belegt werden." Hij voegt er echter aan toe: "Er ist in diesen Studien zunächst als Arbeitshypothese verwertet worden, hat sich aber im Laufe der Untersuchung immer mehr bestätigt."

8. KLAUSER besteedt er in "Studien", III, 126, slechts een halve pagina aan om het bestaan van de "Zweitugendethik" aan te tonen. In "Studien", VII, 73, belooft hij een filologische bronnenstudie over de "Zweitugendethik": "Von philologischer Seite wird ubrigens in absehbarer Zeit der Zwei-

Het feit dat de criofoor zo vaak samen met andere herders optreedt, in een pastorale en idyllische context, en het feit dat op een aantal monumenten de criofoor ontbreekt, maar niet bijvoorbeeld de rustende<sup>1</sup> of melkende herder, duiden er op dat de bucolische samenhang geen te verwaarlozen factor is bij de interpretatie van de criofoor: deze is, evenals de andere herders, een gestalte uit de bucolische idylle;<sup>2</sup> hij is de hoofdfiguur, die de hele idylle kan samenvatten.<sup>3</sup>

Met of zonder verdere bucolische entourage riep de criofoor een sfeer op die de steeidse Romein wél deed. Die sfeer hing samen met een soort nostalgische naar de natuur,<sup>4</sup> zoals wij die thans ook wel kennen, met een hang naar een ideale eenvoud en natuurlijkheid van leven, die bestaat bij welgestelden uit de stad. Op een sarcofaag evoceerde de idylle een paradijselijke toestand van vrede en rust<sup>5</sup> en wellicht ook van vruchtbaarheid en herleven.

---

tugendethik auch in den literarischen Quellen grundlich nachgegangen werden." Vgl. "Studien", VIII, 127, n. 7: "Beitrage zur Geschichte dieser "Zweitugendethik" hat A. Dihle in Aussicht gestellt. Auch W. Theiler ist, wie er brieflich mitteilte, auf diese Form der Vulgarethik aufmerksam geworden."

1. Een orante met aan weerszijden een criofoor: p. 64, n. 7; aan beide kanten een rustende herder: p. 64, n. 8.

2. Vgl. J.M.C. TOYNBEE in haar bespreking van KLAUSER, "Fruhchr. Sark.", in: Journal of Roman Studies 58 (1968) 295: "in pagan art it (sc. de criofoor) certainly either represents a Season or a purely pastoral and idyllic figure (on sarcophagi, a figure in the pastoral paradise)."

3. Vgl. H.G. THUMMEL, "Studien zur fruhchristlichen Grabeskunst", Habilitationsschrift, Greifswald 1966, 186.

4. J. BAYET, "Les sarcophages chrétiens à 'grandes pastorales'", in: Mélanges d'archéologie et d'histoire 74 (1962) 180; W. SCHMID, s.v. "Bukolik", in: RAC, II, 787.

5. Vgl. THUMMEL, op. cit., 187: "Zwar ist - soweit ich sehe - noch nicht genügend untersucht, was der Sinn der Bukolik in der heidnischen Grabeskunst ist, doch ist es wahrscheinlich, dass sie eine Daseinsform in Ruhe, Frieden, Heiterkeit meint, die für den Verstorbenen postuliert wird (Schönebeck RivAC 1937 295 ss)... Ist aber der Schaftrager die Abkürzung einer Bukolik, dann liegt es nahe, in ihm einen gleichen Sinngehalt zu sehen." Vgl. J. ENGEMANN, "Untersuchungen zur Sepulchralsymbolik der späteren Römischen Kaiserzeit", Münster 1973 (JbAC, Ergänzungsband, II), 74: "Wahrscheinlich war in der städtischen Bevölkerung Roms das scheinbar so friedliche und beglückende "einfache" Leben auf dem Lande so ersehnt, dass man es als Wunschbild für den erhofften Jenseitsfrieden benutzte." - Ook de rustende Jona, die zich vaak in een bucolische context bevindt (zie ENGE-



Wat dit laatste betreft zij gewezen op een aantal sarcofagen waar de criofoor, een jaargetijde vertegenwoordigend, opduikt temidden van de "genii" der seizoenen,<sup>1</sup> gevleugelde naakte jongens, die sinds Hadrianus in de Romeinse kunst de Griekse vrouwelijke Horae gaan vervangen, en, in de derde eeuw, in de grafkunst, verwijzen naar de neopythagoreïsche leer van de eeuwige terugkeer van alle dingen (volgens G. HANFMANN)<sup>2</sup> of naar de persoonlijke onsterfelijkheid in neoplatoonse zin (volgens J. KOLLWITZ).<sup>3</sup> Op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano staat de criofoor, echter niet als representant van een bepaald seizoen, tussen de vier jaargetijden.<sup>4</sup> Op de sarcofaag "der drie herders",<sup>5</sup> door KOLLWITZ tussen 370 en 380 gedateerd,<sup>6</sup> komen, op de zijkanten, twee rijen eroten voor, die door hun bezigheden telkens naar een ander jaargetijde verwijzen. De herderlijke veeteelt wordt niet alleen met de visserij<sup>7</sup> maar ook met de landbouw verbonden: op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano<sup>8</sup> bijvoorbeeld bevindt zich links een kudde, aangevoerd door een criofoor, rechts een span ossen, door twee boeren bij de teugels genomen en voortgedreven, en twee arbeiders, die met hun hak in een wijngaard werken.<sup>9</sup> Aan de voorzijde van de sarcofaag "der drie herders" is een zwerm gevleugelde eroten bezig met de druivenoogst. Het lijkt alsof door deze voorstellingen de hoop werd uitgedrukt, dat het de dode, opgenomen als hij was in de natuurlijke kringloop van winter en lente, sterven en vruchtbaarheid, dood en leven, goed zou vergaan.

---

MANN, op. cit., 71-73), fungeert als een dergelijk "Wunschbild".

1. Bijv. WS 69,2 (sarcofaag uit Ampurias); G. HANFMANN, "The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks", Cambridge Mass. 1951, afb. 75 (sarcofaag in het Museo Nazionale te Rome). F. GERKE, "Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit", Berlin 1940, 30; A. LEGNER, "Der Gute Hirte", Düsseldorf 1959 (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, XI), 10; KLAUSER, "Studien", I, 43-44.

2. HANFMANN, op. cit., 188, 243.

3. Bespreking van HANFMANN, op. cit., in: ByzZ 48 (1955) 419.

4. Rep. 48.

5. Rep. 29.

6. "Probleme der Theodosianischen Kunst Roms", in: RivAC 39 (1963) 217.

7. Zie p. 134-135. Een dergelijke verbinding ook op Rep. 35.

8. Cat. I, 27 (= II, 59).

9. Op Rep. 950 bevindt zich een criofoor in een bucolisch landschap, waar, rechts beneden, een ossenwagen rijdt, tussen twee boeren in. Een dergelijke ossenwagen keert terug in het pastorale landschap op cat. II, 185.

Wat in de natuur en bij mensen valt waar te nemen, kan op verschillende manieren geïnterpreteerd worden: dachten de christenen, bij het zien van de pastorale voorstellingen op sarcophagen en catacombenfresco's, wellicht aan de door Christus bemiddelde vrede, en zagen zij misschien de herder, en meer in het bijzonder de criofoor, als Christus, de Goede Herder? De bijbel<sup>1</sup> en de liturgie<sup>2</sup> boden aanknopingspunten genoeg om zich de verlossing en de gestalte van de Verlosser in pastorale termen voor te stellen. Ook in de patristiek komt het beeld van de herder ter sprake.<sup>3</sup>

---

1. In het evangelie wordt Christus echter nergens als criofoor voorgesteld. In Lk. 15,4 vv. gaat de parabel over een willekeurig iemand ("wie van u...") die het verloren schaap met blijdschap op zijn schouders tilt (Mt. 18,12 spreekt van "een mens"; een op de schouders tillen komt hier verder niet voor). En waar Christus in Joh. 10 zichzelf de "goede herder" noemt, is geen sprake van een criofoor. Jezus wordt in Mt. 9,36 en Mc. 6,34 geen herder genoemd, maar treedt in feite op als de herder van de schapen die zonder waren. Andere herdersteksten: Mt. 26,31, Hebr. 13,20, 1 Petr. 2,25; 5,4.

2. Th. BOGLER, "Der gute Hirte in liturgischer Textüberlieferung des Morgen- und Abendlandes", in: Liturgische Zeitschrift 3 (1931) 174-183; W. GROSSOUW, "De Goede Herder in het vierde evangelie en de Romeinse Liturgie", in: Tijdschrift voor Liturgie 40 (1956) 56-69; P. DE PUNIET, "Pastorovium, le symbole du pasteur dans la liturgie", in: Ephemerides Liturgicae 53 (1939) 273-290; J. QUASTEN, "Das Bild des Guten Hirten in den altchristlichen Baptisterien und in den TaufLiturgien des Ostens und Westens", in: Pisciculi, Studien zur Religion und Kultur des Altertums, Fr. J. Dölger zum 60. Geburtstag, Münster 1939, 220 vv.; J. QUASTEN, "Der gute Hirte in frühchristlicher Totenliturgie und Grabeskunst", in: Studii e Testi, CXXI (= Miscellanea Giovanni Mercati, I), Città del Vaticano 1946, 373-406 (bespreking en kritiek bij A. STUIBER, "Refrigerium interim", Bonn 1957, 159-163: QUASTEN ziet de Goede Herder als het "Gegenstück des Dämon", welke de ziel in haar hemelvaart na het sterven bedreigt. STUIBER brengt naar voren, dat deze gnostische voorstelling, die in de 4de eeuw ook in het kerkelijke christendom doordringt, onmogelijk de, voornamelijk uit de 3de eeuw daterende en niet-gnostische, Goede-Herder-afbeeldingen kan verklaren).

3. Th. KEMPF, "Christus der Hirt, Ursprung und Deutung einer altchristlichen Symbolgestalt", Rome 1942. Volgens KEMPF wordt Christus in de vroegchristelijke literatuur en kunst getekend als de Logos-Herder; het schaap op zijn schouders betekent zijn, voor de mensheid geofferde, menselijke natuur. Vgl. de bespreking door F. SUHLING, in: Theologische Revue 44 (1948) 32-35, en A. STUIBER, "Refrigerium interim", Bonn 1957, 158-159. STUIBER brengt naar voren dat deze, grotendeels uit de 4de en 5de eeuw daterende, allegorische uitleg van de bijbelse herderspericopen uit een andere wereld en tijd stamt dan de merendeels derde-eeuwse afbeeldingen van de Goede Herder. F. NIKOLASCH, "Das Lamm als Christussymbol in den Schriften der Väter", Wien 1963 (Wiener Beiträge zur Theologie, III), 155 vv.

Zetten we eerst een aantal voorstellingen op een rij waar duidelijk Christus als herder is afgebeeld. Eén keer, op de lipsanotheek in het Museo Civico te Brescia, is Christus als de Johanneïsche goede herder weergegeven, in de kleding van leraar, terwijl de gehuurde herder wegvlocht voor de wolf.<sup>1</sup> Elders wordt Christus in herderlijke kledij gepresenteerd, met of zonder schaap op de schouders: op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano staat Christus als jeugdige baardloze herder, een nimbus om het hoofd, te midden van de twaalf apostelen, met ieder vóór zich een schaap; het dier aan Christus' rechterhand wordt door Hem geliefkoosd.<sup>2</sup> Op een strigilisarcofaag in het museum bij de San Sebastiano bevindt zich in het middelste paneel een jeugdige criofoor, in het linker paneel, tussen twee bomen in, een jeugdige Christus met een "codex" in de linkerhand en de rechterhand in het spreekgebaar, in het rechter paneel een acclamerende apostel.<sup>3</sup> Een andere strigilisarcofaag in hetzelfde museum toont in het midden een jeugdige criofoor met een nimbus om het hoofd, en aan weerszijden een rustende herder.<sup>4</sup> Op de achterkant van de "sarcophago Borghese" in het Palazzo dei Conservatori staat een jeugdige baardloze herder tussen twee bomen en twee schapen in, het dier aan zijn rechterhand liefkozend; in de beide hoekpanelen een acclamerende apostel.<sup>5</sup> Aan de voorzijde van de sarcofaag van Catervius in de kathedraal van Tolentino<sup>6</sup> bevindt zich een criofoor tussen twee strigilipanelen en twee acclamerende gestalten.<sup>7</sup> Op het bekende mozaïek in het mausoleum van Galla Placidia zit de jeugdige baardloze Christus, echter

---

1. VAN DER MEER, "Atlas", afb. 520, ong. 370?

2. Rep. 30, 375-400.

3. Rep. 231, 370-300.

4. Rep. 235, 370-400.

5. Rep. 829, 375-400.

6. WS 72, eind 4de eeuw.

7. Volgens KLAUSER heeft de herder een portretkop, of een portretkop in aanleg, en vertoont de buste van de overledene in het linker "acroterium" dezelfde trekken. Met de criofoor zou niet de Goede Herder bedoeld zijn, maar de deugd van filantropie. De beide acclamerenden zouden de, waarschijnlijk heidense, leermeesters van Catervius zijn, die hem in de deugd van menslievendheid hadden onderricht ("Frühchr. Sark.", 39, 78, 79, "Studien", VIII, 137, 140). - Een identificatie van de criofoor met de overledene is echter niet gesuggereerd: de herder is baardloos, de buste baardig. De beide acclamerende gestalten zijn als Petrus en Paulus gekarakteriseerd (cf. SOTOMAYOR, "S. Pedro", 186, nr. 318). Evenals bij het vorige monument is hier sprake van Christus als herder.

in gouden tunica en purperen "chlamys", een nimbus om het hoofd, een kruis-staf in de hand, temidden van zes schapen, waarvan Hij er één liefkoost. Christus komt tenslotte in een pastorale context voor op het sarcofaagdek-sel uit de Stroganov-collectie<sup>1</sup> en op een mozaïek in de Sant'Apollinare Nuovo: in beide gevallen zit Hij, gekleed in tunica en pallium, op een rots, met de schapen aan zijn rechter-, de bokken aan zijn linkerhand.<sup>2</sup>

Apostelen en gelovigen kunnen op allegorische wijze als schapen of lam-meren worden aangeduid: wat de eersten betreft, zij verwezen naar de daar-net aangehaalde sarcofaag in het Museo Pio Cristiano,<sup>3</sup> wat betreft de ge-storvenen, naar een fresco in de catacombe van Domitilla, in de archivolt van het "arcosolio degli oranti piccoli",<sup>4</sup> waar zich, aan weerszijden van de criofoor, twee schapen bevinden met daarachter, heel klein, twee oran-ten.<sup>5</sup>

Uit het bovenstaande blijkt: 1. Bij de besproken afbeeldingen is telkens duidelijk sprake van Christus: de nimbus, de kruisstaff, het leraarsgewaad, het apostolisch gezelschap, het afhouden van de wolf en het scheiden van de schapen en de bokken zijn evenzovele niet mis te verstane tekenen. 2. Christus, al of niet in herderskostuum gekleed, is op verschillende manie-ren herderlijk bezig: Hij verdedigt de schapen tegen de wolf of scheidt hen van de bokken, Hij liefkoost een schaap of draagt er een op de schouders. 3. We bevinden ons in de allegorische sfeer, waar verschillende niveaus zichtbaar worden: Christus in leraarsgewaad is herderlijk bezig of Christus

---

1. WS 83,1.

2. Op het door Paulinus van Nola beschreven apsismozaïek van de basiliek van Fundi staat de Christus van het Laatste Oordeel als Lam tussen twee schapen en twee bokken: F. VAN DER MEER, "Christus' oudste gewaad", Utrecht-Brussel 1949, 207; Chr. IHM, "Die Programme der christlichen Absismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts", Wiesbaden 1960, nr. 37, fig. 17.

3. Allegorische verdubbeling van de apostelen ook op Rep. 675 en op de sarcofaag in de S. Ambrogio (WS, 188,1).

4. Cat. II, 257.

5. Allegorische verdubbeling van het overleden echtpaar ook op Rep. 675: de twee schapen aan weerszijden van het Lam. Ook bijbelse gestalten (WK 251: Susanna als lam tussen de twee "seniores" als wolven, lammeren allego-rieën op de sarcofaag van Junius Bassus) en Christus zelf komen als lam voor.

als herder staat tussen apostelen in of wordt door hen geacclameerd. 4. Deze afbeeldingen dateren alle uit de vierde eeuw (na ongeveer 370) of later. 5. Slechts twee duidelijk aan te wijzen bijbelplaatsen worden geïllustreerd: Joh. 10,11 vv., waar sprake is van de goede herder (lipsanotheek van Brescia) en Mt. 25,32-33: de Mensenzoon zal de volken van elkander scheiden, "zoals de herder de schapen scheidt van de bokken..." (sarcofaag-deksel uit de Stroganov-collectie, mozaïek in de Sant'Apollinare Nuovo). De meeste afbeeldingen zijn geen directe illustraties van deze twee pericopen.

De herder uit de derde eeuw is alleen maar pastoraal. Uit niets is zonder meer duidelijk dat met deze gestalte iemand anders (bijvoorbeeld Christus) bedoeld zou zijn. Toch is de belangrijke plaats die met name de herder met het schaap op de schouders inneemt, opvallend. Uit het feit dat de criofoor verdwijnt wanneer Christus-thaumaturg opkomt, en beiden niet in dezelfde samenhang optreden,<sup>1</sup> en dat op gewelffresco's het middelpunt wordt gevormd door de criofoor of de lerarende Christus,<sup>2</sup> zou misschien de gevolgtrekking kunnen worden gemaakt, dat, in een aantal gevallen, de herder met het schaap Christus betekent of naar Hem verwijst.

Indien dit laatste het geval is, gebeurt het in ieder geval op een losse, niet onmiddellijke manier, zodat van een directe Christusafbeelding geen sprake is. De criofoor kan, tot in de Theodosiaanse tijd toe,<sup>3</sup> op decoratieve wijze verdubbeld worden, terwijl dit noch met de wonderdoener, noch met de overledene het geval is: de thaumaturg kan verschillende keren optreden binnen dezelfde samenhang, maar hij verricht hier telkens een ander wonderteken; de gestorvene kan meer dan eens te zien zijn op hetzelfde monument, maar steeds in een andere hoedanigheid.<sup>4</sup> Zoals het wijsgerige ge-

---

1. De enige uitzonderingen worden gevormd door de sarcofaag van Velletri (cat. II, 218) en een sarcofaag in Arles (cat. I, 14): zie p. 65.

2. Zie p. 80.

3. De sarcofaag "der drie herders": Rep. 29.

4. Bijv. sarcofaag uit Lambrate (cat. I, 18 = II, 46): "statieportret" (staand met boekrol) en beroepsportret (leerbewerker aan de arbeid) van dezelfde dode; sarcofaag in de S. Ambrogio (cat. III, 7 = IV, 28): "statieportret" van het echtpaar in de "clipeus", het echtpaar aan de voeten van Christus.

zelschap, dat vaak is teruggebracht tot één lezer of filosoof (op gelijke wijze wordt het idyllische en met herders bevolkte landschap samengevat in de ene gestalte van de criofoor), niet bedoeld is als realistische weergave van een bepaalde groep of persoon, maar als een ideale voorstelling waardoor een bepaalde sfeer wordt opgeroepen (een sfeer van ontwikkeling, van bezig zijn met de dingen van de geest, van levensernst), zo gaat ook van de pastorale of de herder een suggestieve werking uit. Herder, wijsgeer en ook de orante, die vaak als personificatie moet worden geïnterpreteerd, zijn alle symbolische gestalten. Orante en filosoof kunnen soms als overledenen worden geïdentificeerd. Op een dergelijke manier, maar veel minder uitgesproken, zou de criofoor naar Christus als herder kunnen verwijzen, of liever gezegd naar de door Christus bemiddelde paradijselijke vrede.<sup>1</sup> In deze samenhang zijn twee interessante teksten te vinden bij Eusebius van Caesarea. Deze prijst Constantijn vanwege het door hem geplaatste bronzen fonteinbeeld van de Goede Herder, τὰ τοῦ καλοῦ ποιμένος σύμβολα;<sup>2</sup> van de andere kant weigert hij Constantia, de zuster van de keizer, de Christusikoon, waar zij hem om vroeg:<sup>3</sup> klaarblijkelijk beschouwde hij het beeld van de Goede Herder niet direct als een Christusafbeelding.

Hoe functioneren orante, wijsgeer en herder binnen het geheel van de preconstantijnse kunst? Alvorens op deze vraag in te gaan, merken we op dat er wederzijdse beïnvloeding blijkt te bestaan: de gestorvene is afgebeeld volgens het "Eretriatype"<sup>4</sup> of het model van de orante; de bundel boekrollen en de bomen, attriboot en entourage van de orante, zijn afkomstig uit de omgeving van wijsgeer en herder; op een strigilisarcofaag in het Museo Pio Cristiano<sup>5</sup> bevindt de zonnewijzer zich niet op de achtergrond van een zit-

---

1. Vgl. A. STUIBER, "Refrigerium interim", Bonn 1957, 152: de herder "als andeutendes, auf Christus weisendes Bild". Op. cit., 167: "Man muss sich damit begnügen, im Guten Hirten der frühchristlichen Kunst eine allgemeine Darstellung des Heilswirkens Christi zu sehen..."

2. "Leven van Constantijn", III, 48 vv.: GCS, Eusebius, I (1975), 104.

3. Brief aan Constantia: C. KIRCH, "Enchiridion fontium historiae ecclesiasticae antiquae", Freiburg i.B. 1941<sup>5</sup>, 291-292.

4. Zie p. 29.

5. Cat. II, 75.

tende lezer (zoals op een sarcofaag in het Palazzo Sanseverino),<sup>1</sup> maar van een herder; de orante is in wijsgerig gezelschap doorgedrongen.<sup>2</sup> Bepaalde motieven lijken elkaar, volgens de mechaniek van een associatieve concaternatie, op te roepen: de criofoor zoekt zich als pendant of buur een visser. Deze op zijn beurt wordt weer verbonden met de doop: op de linker zijkant van de sarcofaag van de Via della Lungara sluit de doop aan bij de visser in het hoekpaneel;<sup>3</sup> naast de doop op de sarcofaag in de Santa Maria Antica zijn twee vissers hun net aan het optrekken;<sup>4</sup> de hengelaar op een fresco op de linker wand van Sacramentskamer A3 in Callisto vist in doopwater.<sup>5</sup> Deze vissers kunnen doen denken, overeenkomstig de suggestie van Clemens van Alexandrië, "aan de apostel en de uit het water opgeviste borelingen".<sup>6</sup> Jona heeft veel van een figuur uit de pastorale: hij ligt in de houding van Endymion, soms in een bucolische omgeving.<sup>7</sup>

Wanneer we er van uit gaan, dat het graf beschouwd werd als het huis<sup>8</sup> van de dode en dat deze woning werd ingericht en versierd volgens de smaak van de bewoner en zijn omgeving, familie, nabestaanden, de gemeente waartoe hij behoorde, dat het graf herkenbaar moest zijn als het huis van deze dode, dat men hem wilde eren en laten getuigen van de hoop die in hem leefde,<sup>9</sup> dan kunnen de motieven uit de grafkunst in twee categorieën worden ondergebracht: aan de ene kant de overledene, geportretteerd en met eer omgeven, weergegeven op de ereplaats, in het brandpunt van de compositie, binnen de omlijsting van het ereschild of tegen de achtergrond van het eervol isolerende "parapetasma", de mens met zijn verleden van huwelijksleven (echtpaar, "dextrarum iunctio"), status, carrière en beroep (ambtenaar als "togatus", militair als "chlamydatas", ontwikkeld man als "palliatas" met

---

1. Cat. I, 104 (= II, 193).

2. Cat. I, 25, 35 (= II, 73), 78 (= II, 142), 86 (= II, 162).

3. Cat. II, 153.

4. Cat. I, 78 (= II, 142).

5. WK 27,3.

6. "Paedagogus", III, 11: GCS, Clemens Alexandrinus, I, 270. Cf. F. VAN DER MEER, "Christus' oudste gewaad", Utrecht-Brussel 1949, 33; KLAUSER, "Studien", I, 21-22; idem, "Frühchr. Sark.", 5.

7. J. ENGEMANN, "Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren Römischen Kaiserzeit", Münster 1973, 70-74.

8. E. STOMMEL, s.v. "Domus aeterna", in: RAC, IV, 109 vv.

9. Vgl. 1 Petr. 3,15.

alle vier samen op voorkomen. Het zijn vroege exemplaren, waarop Christus nog niet is gekleed in de gebruikelijke tunica en pallium: op de marmeren plaat in het Palazzo dei Conservatori heeft Hij slechts een "himation" aan,<sup>1</sup> op de sarcofaag te Velletri een "tunica exomis". De pastorale, op de zojuist genoemde monumenten gerepresenteerd door een melkende herder en het koppel criofoor en rustende herder, wordt op een "wondersarcofaag" in het Cimitero di Pretestato nog aangetroffen op het deksel.<sup>2</sup> De boekrol en het gewaad der wijzen is overgenomen door de apostelen, die de wonderdoener en de orante vergezellen, en door Christus zelf, die met de rechterhand de "virga thaumaturga" hanteert.<sup>3</sup>

Hoofdpersonen zijn thans de overledene en Christus. De eerste, afgebeeld als orante, met een boekrol in de hand, of in een "clipeus", vormt het middelpunt van de compositie. Hij, vaak de enige frontaal weergegeven gestalte, kijkt de bezoeker van het graf aan en vraagt aldus om zijn aandacht en eerbied.<sup>4</sup> Door middel van zijn uniciteit en frontaliteit is de gestorvene als het ware tegenwoordig gesteld. Met Christus is dit (nog) niet het geval: Hij ziet de beschouwer niet aan, recht in het gezicht, maar wordt door hem gezien, van opzij, terwijl Hij bezig is, telkens met een ander wonder. Hij is niet aanwezig in de uniciteit van zijn persoon, maar in de veelheid van zijn tekenen. Het gaat eerder om wat Christus doet dan om Hemzelf. Eigenlijk gaat het om hetzelfde als op de herdersarcofagen: in beide gevallen bevindt de dode zich temidden van tekenen die duiden op verlost zijn. Op herdersarcofagen wordt deze toestand aangeduid door de pastorale en de uitreddingen. Naar de reddende doop wordt, op deze sarcofagen, verwezen door de visser, de doop zelf en wellicht ook door de gestalte van de herder, die reeds voorkomt in het oudste bekende doopvertrek, dat van het kerkhuis van Dura-Europos, en ook nog, anderhalve eeuw later, in de doopkerk van Soter, naast de kathedraal van Napels. Verder is Noach, die op herder- (afb. 22)<sup>5</sup>

---

1. Ook op Rep. 773.

2. Cat. II, 116.

3. Christus hanteert de "virga thaumaturga", wanneer het wonder aan levenloze voorwerpen of dode lichamen wordt voltrokken: L. DE BRUYNE, "L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien", in: RivAC 20 (1943) 172, n. 2, 196.

4. Zie p. 76.

5. Cat. I, 91; II, 70, 218.



een boekrol), zijn zoeken en vragen naar eigen herkomst en bestemming (wijsgeer, wijsgerig gezelschap), zijn gekeerd zijn tot en overgave aan het goddelijke (orante); aan de andere kant datgene waarvan de gestorvene getuigt, waartoe hij zich bekent, de omgeving en het gezelschap waarin hij geplaatst is, en die bestaan uit de herder en zijn kudde - de idylle die verwijst naar een vredige toestand van gered zijn - en de bijbelse gestalten, evenzovele "sigles" die uitredding en verlossing betekenen.

Wat tenslotte, meer in het bijzonder, het koppel herder en orante betreft: de één staat voor heil, de ander voor hoopvolle overgave. Hierbij dient te worden aangetekend, dat de orante (en de man of vrouw met het "volumen", die, evenals de orante, vaak in het gezelschap van de herder voorkomt) en de herder beide abstracte beelden zijn. Oranten (en wijsgeren) evenwel kunnen worden geïndividualiseerd. Het laatste gebeurt echter lang niet altijd: bij sarcofagen met een orante aan het linker of rechter uiteinde is identificatie met de overledene vrij vaak uitgesloten;<sup>1</sup> alle oranten op herderssarcofagen zijn vrouwelijk,<sup>2</sup> hetgeen de kant van de abstracte personificatie opwijst; oranten op gewelffresco's zijn altijd ideale gestalten.<sup>3</sup> Het is echter ook weer niet zo, dat een abstracte, niet als de overledene te identificeren orante niets met de gestorvene te maken zou hebben: het kan de "pietas" van de in de sarcofaag of grafkamer bijgezet te(n) betekenen. Een en ander is ook te verklaren uit het feit dat de beeldhouwers, wanneer het seriewerk betrof, niet van te voren konden weten, of een bepaalde sarcofaag tenslotte een man of een vrouw, een echtpaar of een enkeling zou dienen.

#### Temidden van de "miracula Christi"

Wanneer de wonderdoener opkomt, verdwijnen de pastorale en het gezelschap der wijzen; de orante echter blijft. Toch bestaan er twee monumenten, een in het Palazzo dei Conservatori<sup>4</sup> en een te Velletri (afb. 22),<sup>5</sup> waar

---

1. Zie p. 63-64.

3. Zie p. 80-82.

5. Cat. II, 218.

2. Ibid.

4. Cat. I, 86 (= II, 162).

en ook op wondersarcofagen<sup>1</sup> voorkomt, een dooptype.<sup>2</sup> Op wondersarcofagen zijn het vooral de "miracula", beeldhandelingen die verwijzen naar de "sacramenta",<sup>3</sup> waardoor de toestand van het gered zijn wordt aangegeven: aldus betekenen de genezing van de lamme en van de blindgeborene de verlichting en zondenvergeving die plaats vinden in de doop, het wonder van Cana en dat der broden en vissen de eucharistie.

Wondersarcofagen zijn explicieter dan herdersarcofagen, in meer dan één opzicht. Liet de herder altijd nog twijfel bestaan, het wonder verschaft zekerheid: de sarcofaag is christelijk. Ging bij de pastorale Christus, of de door Hem bemiddelde redding en vrede, schuil achter de gestalte van de herder, wanneer Christus als thaumaturg optreedt, vertoont Hij zich openlijk. De orante is vaker op wonder- dan op herdersarcofagen geïndividualiseerd en met de overledene te identificeren.

Tenslotte valt een vermindering van menselijke toelag waar te nemen: de sfeer van ingespannen concentratie, voorwaarde voor studie en discussie, wordt, met het verdwijnen van de wijsgerige motieven die zo vaak op herdersarcofagen voorkomen, op wondersarcofagen niet meer opgeroepen. De presentie van Christus daarentegen wordt nadrukkelijker: enkele keren is de centrale plaats van de orante ingenomen door Christus en staat de orante opzij of ontbreekt deze gestalte.<sup>4</sup>

---

1. Cat. I, 34; II, 27a, 100, 190.

2. P.V.V. VAN MOORSEL, "Rotswonder of doortocht door de Rode Zee", 's-Gravenhage 1965, 38, n. 20.

3. F. VAN DER MEER, "Christus' oudste gewaad", Utrecht-Brussel 1949, 146-147.

4. Zie p. 67.

#### 4. De begeleiders van de dode

In het eerste hoofdstuk hebben we gezien, hoe de overledene met een boekrol in de hand kan worden vergezeld door begeleidende gestalten. Ook de orante wordt vaak begeleid.<sup>1</sup> Op de begeleiders van de dode met een "rotulus" is nog niet ingegaan. Zij zullen in de hier volgende bladzijden bestudeerd worden, te zamen met degenen die de orante vergezellen. De schuin naar beneden uitgestrekte arm wordt bij de begeleiders van de dode met een "volumen" niet aangetroffen, wel bij de begeleiders van de orante. Het gebaar van de hand op de bovenarm komt slechts één keer voor, en wel op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano, waar de overledene een boekrol in de handen heeft.<sup>2</sup> De overige gebaren: de spreekgeste, het vasthouden van een "volumen", de acclamatie, het ondersteunen der armen van de overledene, hebben de begeleiders van de orante en die van de dode met een boek gemeen.<sup>3</sup> Dat zij twee gebaren niet delen, kan worden verklaard door het feit dat de houding van de overledene bepaalde gestes van de begeleiders onmogelijk maakt. Zo is voor de schuin naar beneden uitgestrekte arm bij de dode met een boekrol geen plaats. Bij beide groepen begeleiders, die van de orante en die van de overledene met een "rotulus", wordt verder eenzelfde diversificatie aangetroffen wat betreft de aan- of afwezigheid van baard- of haartooi.<sup>4</sup> Uit het bovenstaande volgt dat beide groepen begeleiders te zamen bestudeerd mogen worden.

Alvorens tot identificatie en interpretatie van de begeleidende gestalten over te gaan, is het dienstig, zich af te vragen, hoe zij functioneren binnen de compositie. Doordat zij aan weerszijden van de overledene staan

---

1. Pag. 79, 80, 96, 100.

2. Cat. I, 37.

3. Gebaren van de begeleiders van de orante: zie p. 79. Gebaren van de begeleiders van de dode met een boekrol: spreekgebaar (cat. I, 12, 37, 45, 50, 72), vasthouden van een boekrol (cat. I, 37, 45, 52), acclamatie (cat. I, 72), ondersteunen van de arm (cat. I, 101).

4. Baard- en haartooi bij de begeleiders van de orante: zie p. 79. Baard- en haartooi bij de begeleiders van de dode met een boekrol: beiden zijn baardig (cat. I, 37, 72), baardloos (cat. I, 45, 50), de begeleiders verschillen van elkaar wat de aan- of afwezigheid van de baard betreft (cat. I, 12, 101), de begeleiders op cat. I, 72 zijn als Petrus en Paulus gekarakteriseerd.

opgesteld, wordt deze als het ware omraamd, ingelijst, geïsoleerd, afgegrensd van zijn omgeving. Dat dit nodig kan zijn, wordt duidelijk wanneer we de dichtbevolkte compositie van een friessarcofaag, met in het midden een niet begeleide, alleenstaande en als het ware in de menigte verloren lopende overledene,<sup>1</sup> vergelijken met een dergelijke compositie waar echter van een begeleiding van de gestorvene wel sprake is. Het euvel van het niet opvallen kan overigens ook worden vermeden met behulp van een "parapetasma", dat achter de overledene wordt opgehangen,<sup>2</sup> of door middel van twee bomen, die de dode encadreren (afb. 3).<sup>3</sup> Doordat de begeleiders de gestorvene isoleren, accentueren ze zijn aanwezigheid, halen ze hem naar voren, benadrukken ze het feit dat hij er staat.

De grootste helft van de overledenen moet het echter zonder begeleiders stellen, en wanneer dezen aanwezig zijn, is het soms op de wijze van vulkopen. De begeleidende gestalten dienen namelijk ook als opvulling, om gaten te dichten. Niet alleen de gestorvene, maar ook bijvoorbeeld de wonderdoener, kan vergezeld worden door gestalten die, strikt genomen, overbodig zijn. In dit verband is het interessant om op te merken, dat op fresco's de orante, en ook de thaumaturg, zelden worden vergezeld door begeleidende gestalten. In de tetrarchische en Constantijnse tijd hield men van volgestouwde sarcofaagfriezen. In de schilderkunst werd meer met onderverdeelde vlakken gewerkt: de afzonderlijke velden bevatten ieder slechts één scène, welke, op haar beurt, minder figuren telt dan de corresponderende voorstelling op sarcofagen.<sup>4</sup> Het feit dat de begeleiders achterwege kunnen blijven, en dat zij, wanneer zij aanwezig zijn, mede fungeren als gaten-dichters, maant ons, de betekenis van deze gestalten niet te overschatten. Van de andere kant is hun tegenwoordigheid in het gezelschap van de overledene nadrukkelijker dan in dat van de wonderdoener. Des te opvallender is

---

1. Cat. I, 30, 31; II, 22, 24b, 30, 42, 62, 192.

2. Cat. II, 60, 63, 65, 198.

3. Cat. I, 45; II, 14, 67 (uit tekeningen van Chacón en Menestrier van cat. II, 67 blijkt dat oorspronkelijk rechts niet Petrus uit de haanscène gestaan heeft, maar een vrouwelijke gesluierde orante, gekleed in tunica en palla, tussen twee palmbomen in).

4. Cf. H.G. THUMMEL, "Studien zur frühchristlichen Grabeskunst", Habilitationsschrift, Greifswald 1966, 178.

hun aanwezigheid daar waar zij, strikt genomen, overbodig zijn: op enkele sarcofagen wordt de orante reeds voldoende geïsoleerd en geaccentueerd door een "parapetasma"<sup>1</sup> of door twee bomen;<sup>2</sup> toch wordt deze gestalte tegelijkertijd bovendien geëncadreerd door twee begeleiders. Hetzelfde geldt een aantal vijfdelige (strigili)sarcofagen met in het middelste paneel een orante en in de beide hoekpanelen een (acclamerende) apostel: op deze monumenten bevindt zich achter de orante een "parapetasma" (afb. 25),<sup>3</sup> of aan weerszijden een boom.<sup>4</sup>

Wie zijn deze begeleiders? Vaak spreekt men van "apostelen". De kleding, tunica en pallium, de sandalen, en de boekrol die zij dikwijls vasthouden, wijzen inderdaad in deze richting. Het zijn dezelfde gestalten die Christus de broden en de vissen voorhouden, of die Hem vergezellen, wanneer Hij de andere wonderen verricht. Sommigen spreken, meer in het bijzonder, van Petrus en Paulus.<sup>5</sup> Volgens M. SOTOMAYOR kan alleen maar na het midden van de vierde eeuw van begeleiding door Petrus en Paulus sprake zijn.<sup>6</sup> Pas na 340, sinds het verschijnen van de passiesarcofagen, treden beide apostelen als paar op, ieder met een eigen fysionomie: Petrus met ringbaard en ronde haarkrans, welke aan het gelaat een meer vierkante vorm geven, Paulus met

---

1. Cat. II, 11, 63.

2. Cat. II, 12, 47, 48, 230.

3. Cat. II, 17, 92, 138, 201, 206.

4. Cat. II, 18.

5. Volgens GERKE dienen de begeleiders van meet af aan als Petrus en Paulus geïdentificeerd te worden: F. GERKE, "Petrus und Paulus, zwei bedeutende Köpfe im Museum von S. Sebastiano", in: RivAC 10 (1933) 328; idem, "Die Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakombe in Pécs", in: Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends I/2 (Baden-Baden 1954) 178. In "Un rilievo cristiano poco noto del Museo di Barletta", in: Vetera Christianorum 1 (1964) 133, n. 13, is ook P. TESTINI deze mening toegedaan. Ook E. STOMMEL, "Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik", Bonn 1954 (Theophaneia, X), 38-39, meent dat de orante, ook in de 1ste helft van de 4de eeuw, wanneer Petrus en Paulus nog geen eigen iconografisch gezicht hebben, door beide voornoemde apostelen wordt vergezeld. Vgl. K. WESSEL, "Ecclesia orans", in: ArchAnz 70 (1955) 328, die in Petrus en Paulus niet alleen de stichters van de Kerk, maar ook de vertegenwoordigers van de "ecclesia ex gentibus" en van de "ecclesia ex circumcissione" ziet.

6. M. SOTOMAYOR, "Notas sobre la orante y sus acompañantes en el arte paleocristiano", in: Analecta Sacra Tarraconensia 34 (1961) 17, 19; idem, "S. Pedro", 97, 98, 113, 117, 119; idem, "Pedro y Pablo en el sarcófago de Berja", in: RivAC 43 (1967) 256, 259.

een smal gezicht, een kaal voorhoofd en een spits toelopende baard. Wanneer zij iemand of iets secunderen, dan is het Christus, de kruistrofée of het christogram.<sup>1</sup> De gestalte van Christus, of het teken, kan worden vervangen door de overledene, die, op een aantal sarcofagen, geacclameerd wordt door Petrus en Paulus of door twee, niet nader aangeduide, apostelen.<sup>2</sup> In enkele gevallen wordt de gestorvene door Petrus en Paulus, of door twee niet nader gespecificeerde apostelen, bijgestaan, terwijl het naamcijfer gebleven is.<sup>3</sup>

Vóór 340 zijn, volgens SOTOMAYOR, Petrus en Paulus uitgesloten: Paulus doet pas zijn intrede in de iconografie sinds 340-350, wanneer de passie-sarcofagen verschijnen;<sup>4</sup> Petrus komt wel eerder voor, maar toont dan geen overeenkomst met een der begeleiders van de overledene. SOTOMAYOR verwijst in dit verband naar vier sarcofagen: één uit het begin van de vierde eeuw,<sup>5</sup> waar de Petrus van het rotswonder baardig is, de ene begeleider van de orante baardloos, en de andere nauwelijks baardig is te noemen; twee sarcofagen in het Thermenmuseum,<sup>6</sup> waar de beide begeleiders verschillen van de

---

1. Christus: "legem dans" of met gemmenkruis (bijv. Rep. 57). Kruistrofée: bijv. Rep. 224. Christusmonogram: grafsteen van Asellus (GARRUCCI, VI, pl. 484, 11: koppen van Petrus en Paulus aan weerszijden van monogram, namen er bij geschreven), fresco te Pécs (GERKE, "Die Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakomben in Pécs", 147-199, afb. 52 en 73), fresco te Nis (L. MIRCOWIĆ, "La nécropole paléochrétienne de Nis", in: *Archaeologia Jugoslavica* 2 (1956) 85-100, afb. 2, 4 en 5).

2. Cat. II, 17-19, 92, 132, 204 (afb. 26), 206 (in al deze gevallen in het middenpaneel een orante, in de zijpanelen een acclamerende apostel). SOTOMAYOR, "S. Pedro", 119: "En los sarcófagos estrigilados de la segunda mitad del s. IV que tienen la orante en el centro y los apóstoles en los extremos, se advierte cómo también en esta escena, ya antigua, de Orante con dos personajes, ha influido el esquema de Cristo-Pedro-Pablo: La actitud de los apóstoles no cambia al cambiarse Cristo en la figura femenina orante."

3. Cat. II, 255 (fresco in Domitilla: orante tussen Petrus en Paulus, boven de orante naamcijfer van Christus), 363 (grafsteen te Aquileia: overledene en kandelaar, boven zijn hoofd monogram, baardige apostel met nimbus), 425 (grafsteen van Victoria: orante, monogram tussen twee koppen), 569 (grafsteen in het Museo Pio Cristiano: een door twee genimbeerde gestalten opgehouden "clipeus" met de buste van een vrouw tussen alfa en omega), 570 (grafsteen van Bessula: orante tussen twee kandelaars, boven haar hoofd monogram tussen twee bustes). SOTOMAYOR, "S. Pedro", 117, n. 3.

4. SOTOMAYOR, "Notas sobre la orante...", 19; idem, "S. Pedro", 98. Cat. II, 43 (uit Berja, thans te Madrid) vormt een uitzondering: op deze laat-constantijnse sarcofaag worden Petrus en Paulus voorgeleid voor Nero.

5. Cat. II, 74.

6. Cat. II, 148, 149.

Petrus uit de trilogie; een sarcofaag in Madrid,<sup>1</sup> waar Petrus en Paulus voor Nero op elkaar lijken wat de baard betreft, maar van elkaar verschillen doordat één van beiden een kaal voorhoofd heeft, en waar de ene begeleider van de orante baardig is, de andere baardloos.<sup>2</sup>

Het is echter de vraag, of ook vóór het midden van de vierde eeuw Petrus en Paulus niet kunnen optreden als de begeleiders van de overledene. Zo te zien zijn de gestalten links van de orante op een van de hierboven genoemde sarcofagen,<sup>3</sup> en de drie Petrussen uit de trilogie, op hetzelfde monument, identiek; de gestalte rechts van de orante heeft een smal gelaat en een kaal voorhoofd en zou zelfs aan Paulus kunnen doen denken. De beide begeleiders van de orante op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano,<sup>4</sup> uit het eerste derde deel van de vierde eeuw, zijn baardig, de rechter heeft een kaal voorhoofd; de linker lijkt niet een andere fysionomie te hebben dan de Petrussen van het rotswonder en de gevangenneming op dezelfde sarcofaag. Twee baardige begeleiders, waarvan één met een kaal voorhoofd, worden op meer sarcofagen uit de eerste helft van de vierde eeuw aangetroffen.<sup>5</sup> H.P. L'ORANGE heeft vier portretkoppen van een filosoof beschreven, die alle teruggaan op eenzelfde type.<sup>6</sup> De vier replieken dateren uit ongeveer 250-270, het prototype uit de jaren 240-260. De geportretteerde is een oudere man

---

1. Cat. II, 43.

2. SOTOMAYOR, "Notas sobre la orante...", 19-20; idem, "S. Pedro", 98. De linker (links voor de beschouwer) begeleider van de orante is, in tegenstelling tot de rechter begeleider, niet alleen baardig, hij heeft bovendien een kaal voorhoofd: M. SOTOMAYOR, "Pedro y Pablo en el sarcófago de Berja", in: RivAC 43 (1967) 252-253. Volgens P. TESTINI, "Un rilievo cristiano poco noto del Museo di Barletta", in: Vetera Christianorum 1 (1964) 133, n. 13, zijn beide begeleiders baardig, heeft een van beiden een kaal voorhoofd, en moeten ze geïdentificeerd worden als Petrus en Paulus.

3. Cat. II, 148.

4. Cat. II, 64.

5. Cat. II, 33 (de rechter begeleider heeft een kaal voorhoofd), 118 (300-325, de rechter begeleider heeft een kaal voorhoofd), 140 (325-350, de linker begeleider heeft een smal gelaat en een hoog voorhoofd), 221 (de linker begeleider heeft een kaal voorhoofd). In het "Repertorium" worden de begeleiders op cat. II, 64, 140 en 148 als Petrus en Paulus geïdentificeerd.

6. H.P. L'ORANGE, "I ritratti di Plotino ed il tipo di San Paolo nell'arte tardo-antica", in: Atti del settimo congresso internazionale di archeologia classica, II, Roma 1961, 475-482. Drie koppen bevinden zich in het Museo di Ostia, de vierde in de Braccio Nuovo (Musei Vaticani): afbeeldingen bij L'ORANGE, op. cit., pl. 1-3.

met een lange, spits toelopende filosofenbaard. Het is een magere kop met een kaal voorhoofd. L'ORANGE denkt aan Plotinus, en wijst verder op de overeenkomst tussen het uiterlijk van deze wijsgeer en de typische fysionomie van Paulus, de "apostel-filosoof". Wanneer het portret van Paulus inderdaad gemodelleerd is naar dat van Plotinus, dan is het mogelijk dat Paulus reeds vóór 350 geportretteerd wordt aangetroffen.<sup>1</sup>

Toch hoeft het verschil tussen de beide baardige begeleiders van de orante op de hierboven genoemde sarcofagen, welk onderscheid hierin bestaat dat de één een kaal voorhoofd heeft en de ander niet, geenszins te betekenen dat hier Petrus en Paulus zijn weergegeven. Reeds op derde-eeuwse niet-christelijke sarcofagen zocht men een symmetrisch opgesteld filosofenpaar van elkaar te onderscheiden door aan een van beiden een kaal voorhoofd te geven.<sup>2</sup> Het onderscheid tussen een kaalhoofdige en een niet-kaalhoofdige begeleider kan even weinigzeggend zijn als het verschil tussen een baardige en een baardloze begeleider, zoals dit bijvoorbeeld wordt aangetroffen op twee hierboven genoemde sarcofagen.<sup>3</sup> De tegenstelling: baardig - baardloos, valt overigens ook waar te nemen bij crioforen, die, op vijfde- en strigilisarsarcofagen met in het midden de overledene, de beide hoekpanelen vullen.<sup>4</sup> Evenals het verschil tussen baardig en baardloos, kan het onderscheid tussen een kaal voorhoofd en een volledige haardos dienen, niet om bepaalde personen te karakteriseren, maar om te variëren.

Wanneer de beide begeleiders, in de eerste helft van de vierde eeuw, Petrus en Paulus niet zijn, wie zijn ze dan wel? SOTOMAYOR oppert: mis-

---

1. Vgl. P. TESTINI, "Un rilievo cristiano poco noto del Museo di Barletta", in: *Vetera Christianorum* 1 (1964) 141: "per Pietro e Paolo solo dalla prima metà del IV secolo vengono stabilizzandosi certe caratteristiche, per altro generiche, dei volti." Later lijkt TESTINI hiervan terug te zijn gekomen: vgl. P. TESTINI, "Gli apostoli Pietro e Paolo nella più antica iconografia cristiana", in: S. GAROFALO e.a., "Studi Petriani", Roma 1968, 111.

2. M. SOTOMAYOR, "Pedro y Pablo en el sarcófago de Berja", in: *RivAC* 43 (1967) 259; idem, *S. Pedro*, 114. SOTOMAYOR verwijst onder meer naar de "Plotinussarcofaag" in het Museo Gregoriano Profano.

3. Cat. II, 43 en 149, verder ook op cat. II, 61 en 197.

4. Cat. I, 9, 57, 79, 105; II, 77, 90, 166; IV, 47.



schien engelen.<sup>1</sup> Aanvankelijk onderscheidde een engel zich in niets van een apostel of profeet.<sup>2</sup> Volgens de literatuur is het zelfs een speciale taak van de engelen om de overledene te beschermen en te begeleiden.<sup>3</sup> Als het echter geen engelen zijn, dan zijn het wellicht apostelen, die ook elders op de sarcofagen vaak voorkomen.<sup>4</sup>

Vatten we kort samen wat hiërboven over de identificatie van de begeleiders is gezegd. 1. Hoogstwaarschijnlijk zijn het apostelen, die elders Christus vergezellen. 2. In enkele gevallen zijn het, meer in het bijzonder, Petrus en Paulus, elk van beiden herkenbaar aan een eigen fysionomie. Na het midden van de vierde eeuw, wanneer Petrus en Paulus als paar optreden, als zodanig aangewezen door de samenhang (bijvoorbeeld op passiesarcofagen) of door hun portretten, zijn het soms onmiskenbaar beide apostelen.<sup>5</sup>

---

1. SOTOMAYOR, "Notas sobre la orante...", 14 vv.; idem, "S. Pedro", 97; idem, "Pedro y Pablo en el sarcófago de Berja", in: RivAC 43 (1967) 259-260, n. 15. Vóór hem had alleen E. HENNECKE, "Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur", Leipzig 1896, 283, aan deze mogelijkheid gedacht.

2. In de 4de eeuw wordt de engel als een ongeveugelde, meest baardloze man voorgesteld, gekleed in tunica en pallium, soms met een boekrol in de hand. Tegen het eind van de 4de eeuw krijgt hij de vleugels van Victoria. Th. KLAUSER, s.v. "Engel", in: RAC, V, 309.

3. SOTOMAYOR, "Notas sobre la orante...", 16, citeert Tertullianus, "De cultu feminarum", II, 7, 3, waar gesproken wordt van een gedragen worden door engelen naar boven in de wolken, Christus tegemoet. Dit citaat slaat echter niet op wat onmiddellijk na de dood gebeurt, maar op de eindopstanding en op de engelen die de herrezenen uit de onderwereld naar de hemel zullen dragen. Verder haalt SOTOMAYOR de Apostolische Constituties, VIII, 41, 5, aan: "angelos ei exhibe placidos; atque colloca eum in sinu patriarcharum..." De Constitutiones Apostolicae zijn echter in Syrië of Constantinopel omstreeks 380 samengesteld (B. ALTANER - A. STUIBER, "Patrologie", Freiburg enz. 1966<sup>1</sup>, 256), en onze sarcofagen stammen uit Rome uit de 1ste helft van de 4de eeuw. Tenslotte verwijst SOTOMAYOR naar teksten van Origenes, Methodius, Gregorius van Nyssa, Johannes Chrysostomus, Palladius en Theodoretus, allen echter oosterse Vaders, waarvan de meesten van na 350.

4. SOTOMAYOR, "Notas sobre la orante...", 19.

5. Petrus en Paulus volgens SOTOMAYOR, "S. Pedro" (tussen haken de bladzijde en het nummer in de catalogo van SOTOMAYOR, op. cit.): sarcofagen: cat. I, 72 (182, nr. 222); II, 204 (185, nr. 309); IV, 55 (182, nr. 221), 69 (173, nr. 6); fresco's: cat. I, 118 (188, nr. 359), 121 (189, nr. 368); II, 255 (189, nr. 366). Waarschijnlijk Petrus en Paulus volgens SOTOMAYOR: sarcofagen: cat. I, 16 (203, nr. Ap 111), 58 (201, nr. Ap 73; de kop van de linker apostel is niet volledig bewaard, die van de rechter apostel ontbreekt, zodat niet in het bijzonder aan Petrus en Paulus kan worden gedacht, zoals SOTOMAYOR in "Pedro e Pablo en el sarcófago de Berja", in: RivAC 43 (1967) 258, zelf ook zegt); II, 17 (200, nr. Ap 63), 94 (201, nr.

De mogelijkheid dat, vóór 350, de tegenstelling tussen het kale voorhoofd en de volle haardos beide begeleiders als Petrus en Paulus karakteriseert, moet niet worden uitgesloten: op de sarcofaag uit Berja, die uit 330-340 dateert, en waarop Petrus en Paulus, staande voor Nero, zijn afgebeeld, heeft één van beiden een kaal voorhoofd.<sup>1</sup> Genoemde tegenstelling kan echter ook alleen maar bedoeld zijn om slechts te variëren (vergelijk de tegenstelling: baardig - baardloos). 3. De mogelijkheid dat de gestorvene, vóór 350, door engelen wordt begeleid, kan niet zonder meer worden ontkend, maar is, gezien het feit dat de overledene, na 350, nergens door onmiskenbare (ge vleugelde) engelen wordt vergezeld, wel echter door niet mis te verstane apostelen, niet al te groot.

Hoe moeten de gebaren van de begeleiders worden geïnterpreteerd? Wat doen zij? Fungeren zij als "psychopompoi"?<sup>2</sup> Dit is onwaarschijnlijk. Van een reis is namelijk geen sprake. Er wordt geen beweging gesuggereerd. Dit laatste is wel het geval waar Hermes, bijvoorbeeld op de linker zijkant van een sarcofaag in de Uffizi te Florence,<sup>3</sup> de gesluierde dode, een vrouw, bij de hand neemt en begeleidt naar de Hades; of waar, op een reliëf in de Sala dei Busti in de Vaticaanse Musea,<sup>4</sup> Mercurius een vrouwelijke gestalte met vlindervleugels ("anima" staat er bij geschreven) bij de hand neemt en begeleidt naar "mulier", een klein staand figuurtje, het nog onbezielde vrouwenlichaam waar Prometheus de laatste hand aan legt. Op de rechter zijkant van de zojuist genoemde sarcofaag wordt Alcestis door Hercules uit de onderwereld geleid, waarbij hij de hand tegen haar sluier houdt.<sup>5</sup> Op een fresco in de nieuwe catacombe aan de Via Latina zien we, hoe Hercules haar

---

Ap 80; de koppen van beide apostelen ontbreken echter, zodat niet, in het bijzonder, aan Petrus en Paulus kan worden gedacht), 132 (201, nr. Ap 81); fresco: cat. II, 256 (205, nr. Ap 141); grafsteen: cat. II, 363 (202, nr. Ap 94).

1. Cat. II, 43.

2. Zo spreekt KLAUSER, "Studien", VIII, 148, van "Petrus und Paulus als "Seelengeleiter" und jenseitige Fürsprecher einer Verstorbenen".

3. G.A. MANSUELLI, "Galleria degli Uffizi, le sculture", I, Roma 1958, afb. 257c.

4. AMELUNG, II, pl. 66.

5. MANSUELLI, op. cit., afb. 257b.

aan Admetus teruggeeft.<sup>1</sup> In de lunet van een "arcosolium" in het hypogeum van Vibia zijn we getuigen van de "inductio Vibies": een "angelus bonus" leidt haar door een poort binnen in het Elysium; hij is gekleed in tunica en pallium, heeft een krans op het hoofd, één om de hals en één in de hand, deze laatste kennelijk bestemd voor Vibia, die nog een keer wordt weergegeven, maar nu samen met andere bekransten aanliggend aan de maaltijd in de tuin van het paradijs.<sup>2</sup> Met de "goede engel" zijn we in de buurt van de begeleiders op christelijke monumenten: de "angelus bonus" van Vibia moet niet gelijk worden gesteld met "Mercurius nuntius", die elders in het "arcosolium", twee keer, optreedt, maar dient te worden gezien tegen de achtergrond van oosterse en joods-christelijke tradities.<sup>3</sup>

Toch heeft deze voorstelling, evenals die waar Mercurius of Hercules de dode vergezellen, een andere betekenis dan de afbeelding van de overledene die door twee begeleiders geflankeerd wordt. Op de hierboven geciteerde voorbeelden van niet-christelijke begeleiding bestaat het groepje telkens uit twee personen, maakt de begeleider een loopbeweging,<sup>4</sup> terwijl hij in tegenovergestelde richting kijkt, omziende naar degene die hij begeleidt, als om met zijn blik de dode mee te trekken. Dit laatste gebeurt letterlijk waar Mercurius of de "angelus bonus" de overledene bij de hand neemt, of waar Hercules zijn hand tegen de sluier of op de schouder van Alcestis legt. Soms is ook het doel van de tocht aangegeven: "mulier" op het reliëf in het Vaticaan, Admetus op het fresco in de catacombe aan de Via Latina, het gezelschap aanliggenden in de lunet van het "arcosolium" van Vibia. De begeleiders van de overledene op christelijke monumenten daarentegen lopen niet; zij nemen de overledene ook niet bij de hand;<sup>5</sup> tenslotte wordt ner-

---

1. FERRUA, "nuova catacomba", pl. 79, 112.

2. WK 132, 1; C. CECHELLI, "Monumenti cristiani-eretici di Roma", Roma 1944, 167 vv. TESTINI, "catacombe", 294, dateert dit fresco omstreeks 315.

3. CECHELLI, op. cit., 172; A. FERRUA, "Angeli del paganesimo", in: La civiltà cattolica 98 (1947) vol. IV, p. 53.

4. Vooral duidelijk op de rechter zijkant van de sarcofaag in de Uffizi en bij de "angelus bonus" van Vibia.

5. Behalve op cat. II, 23 en 31 (afb. 27), waar de orante bij de polsen wordt gegrepen.

gens het doel van de begeleider aangegeven.

Vergelijken we de begeleide dode met een ander groepje van drie, waar wel beweging en een (gewelddadig) meenemen wordt gesuggereerd: de gevangenneming van Petrus. Petrus maakt een loopbeweging naar links of rechts, terwijl hij soms de tegenovergestelde kant uitkijkt; de soldaten leggen een hand op zijn bovenarm of grijpen hem bij de pols.<sup>1</sup>

Twee keer, op een sarcofaag te Casauria (afb. 27) en een te Barcelona,<sup>2</sup> wordt ook de orante door haar begeleiders bij de pols gegrepen, reden waarom sommigen<sup>3</sup> menen dat hier Susanna tussen de twee ouderlingen wordt weergegeven. In beide gevallen betreft het een vijfdelige strigilisarcofaag met in het linker paneel de gevangenneming van Petrus. Op de sarcofaag te Barcelona wordt Petrus, evenals de orante, bij de polsen gegrepen. Dit gebaar duidt op een gewelddadige handeling, zoals die van de kant van de soldaten en de ouderlingen verwacht kan worden. Het feit dat, zowel te Casauria, als in Barcelona, de linker begeleider baardloos is, hoeft niet tegen de identificatie van beide mannen als de "seniores" te pleiten: ook op een sarcofaagdekseel in het Museo Pio Cristiano heeft een van beide ouderlingen geen baard;<sup>4</sup> op een fresco in de catacombe van Marcellinus en Petrus zijn beiden baardloos.<sup>5</sup> Een derde vijfdelige strigilisarcofaag evenwel, die zich te Gerona bevindt,<sup>6</sup> en uit hetzelfde atelier als de sarcofagen van Casauria en Barcelona afkomstig is,<sup>7</sup> en, evenals de sarcofaag te Barcelona, in het linker paneel de gevangenneming van Petrus en in het rechter paneel de genezing van de blindgeborene laat zien, toont in het midden een, oorspronkelijk vrouwelijke, maar later tot een mannelijke gestalte omgewerkte oran-

---

1. Enkele voorbeelden waar, behalve de gevangenneming van Petrus, de begeleiding van een orante op voorkomt: cat. II, 37, 39, 49, 61, 64, 69, 148, 149, 197.

2. Resp. cat. II, 31 en 23.

3. Zie G. BOVINI, "I sarcofagi paleocristiani della Spagna", Città del Vaticano 1954 (Amici delle catacombe, XXII), 40, wat de sarcofaag te Barcelona betreft.

4. Rep. 145.

6. Cat. II, 37.

5. WK 232,3.

7. DE PALOL, 295, n. 38.

te,<sup>1</sup> tussen twee apostelen, waarvan de een een spreekgebaar maakt, de ander een boekrol vasthoudt. Al met al blijft de zaak onbeslist: verschaffen Caesarea en Barcelona twee voorbeelden van een unieke en drastische vorm van dodenbegeleiding, of is het Susanna, die hier op een, eveneens unieke, manier wordt bedreigd?

Met uitzondering van de beide zojuist besproken sarcophagen, verschillen de gebaren van de begeleiders van de orante van de gebaren der soldaten die Petrus gevangen nemen. Bovendien staan, in tegenstelling tot Petrus en de soldaten, de orante en degenen die haar vergezellen stil. Wanneer we zoeken naar parallellen van de apostelen die de gestorvene begeleiden, kunnen we kijken naar de leerlingen die Christus omringen of, verder weg, naar het gezelschap dat de zittende "lezer" omgeeft.<sup>2</sup> Hier gaat het om, strikt geno-

---

<sup>1</sup> 1. Volgens G. WILPERT, "Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne", in: RivAC 4 (1927) 80, heeft een moderne restaurateur de orante het stuk palla dat over haar hoofd was heengetrokken, ontnomen, en heeft hij de baard van de gevangen genomen Petrus verwijderd.

2. Bij sommige strigilisarcophagen moet men goed kijken om te zien dat in het middelste paneel niet Christus of een dode tussen twee apostelen is afgebeeld, maar een zittende of staande dode met aan weerszijden een muze: volgens J. FUEHRER - V. SCHULTZE ("Die altchristliche Grabstätten Siziliens", Berlin 1907, 319; vgl. B. PACE, "Arte e civiltà della Sicilia antica", IV, Città di Castello 1949, 412) bevinden zich in het middelste paneel van een sarcofaag in het archeologisch museum te Palermo (WEGNER, pl. 120b, 275-300) Christus tussen twee apostelen; O. GARANA ("Due sarcophagi Palermiani ritenuti erroneamente cristiani", in: Actes du Ve Congrès, 258), V. TUSA (ibid., 151-152) en R. FARIOLI ("I sarcophagi paleocristiani e paleobizantini della Sicilia", in: Corsi Ravenna 9 (1962) 242) zien in deze drie gestalten een "dichter" en twee muzen; WEGNER, 35, heeft het over "eine weibliche Porträtfigur" tussen twee muzen, waarvan de linkse aan Calliope, de rechtse aan Polyhymnia doet denken. In verband met een sarcofaag in het Thermenmuseum (WEGNER, pl. 120c, begin 4de eeuw) sprak R. PARIBENI ("La collezione cristiana del Museo Nazionale Romano", in: NBullAC 21 (1915) 101) van Christus tussen twee leerlingen, O. THULIN (RömMitt 44 (1927) 217) van Christus tussen de representanten van kunsten en wetenschappen; ook S. AURIGEMMA ("Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano", Roma 1963<sup>5</sup>, 27, nr. 46) spreekt nog van "il Salvatore imberbe, seduto, e con rotulo, tra due discepoli"; volgens MARROU, "Mousikos aner", 53-54, hebben we hier te maken met een overledene tussen een muze en een wijze of leeraar. Ook een sarcofaag in de dom van Arezzo laat, in het middelste paneel, de dode tussen een muze en een filosoof zien (afb. 2). Een sarcofaag te Sesto Fiorentino (WEGNER, pl. 120a, ongeveer 300) toont in het middelste paneel de dode tussen twee muzen. Ook in het geval van de twee laatstgenoemde sarcophagen zou men, bij oppervlakkige beschouwing, aan de dode tussen twee apostelen kunnen denken.

men, niet noodzakelijke, aanvullende gestalten, die als het ware een klankbodem vormen voor de woorden van de "leraar", of als "getuigen" fungeren van Christus' wonderen, of als een "erewacht" de dode secunderen.

De muze die haar hand op de schouder van de citerspeelster op een sarcofaag in het Palazzo Corsini legt,<sup>1</sup> of de filosoof die zijn hand legt tegen de arm van de zittende "lezer" op de sarcofaag van de Via Salaria,<sup>2</sup> zijn voorlopers van de apostel die, op een andere sarcofaag in het Museo Pio Cristiano,<sup>3</sup> zijn rechterhand tegen de bovenarm van de dode, een "palliata" met een boekrol in de handen, aanlegt. Dit gebaar duidt hier eerder op vereniging en verbondenheid dan op bijvoorbeeld protectie. Deze geste wordt ook aangetroffen bij portretbusten van echtparen in "clipei", waar de vrouw de rechterhand tegen de bovenarm van de man aanlegt, en de linkerarm om zijn schouder slaat.<sup>4</sup> De boekrol en het spreekgebaar vinden we zowel bij de gezellen van de zittende "lezer",<sup>5</sup> als bij de apostelen die de gestorvene flankeren.

Van de gebaren die worden aangetroffen bij de begeleiders van de dode, zijn de volgende waar te nemen bij de apostelen die Christus vergezellen: het spreekgebaar en het vasthouden van de boekrol, de acclamatiegeste en de schuin naar beneden uitgestoken hand. Dat Christus, en met name de zegevierende, wordt geacclameerd, ligt voor de hand. Opmerkelijk is, dat ook de dode wordt geacclameerd. Of kan het opheffen van de open hand ook anders geïnterpreteerd worden, bijvoorbeeld als een aanwijzen<sup>6</sup> of als een gebaar

---

1. Cat. I, 97.

3. Cat. I, 37.

5. Vgl. cat. I, 86 (= II, 162), 97.

2. Cat. I, 35 (= II, 73).

4. Bijv. cat. IV, 36-40.

6. Op Rep. 134 heeft de roerganger "Iesus" de hand uitgestoken als een richtingaanwijzer. Wanneer de apostelen een hand naar de lerarende Christus uitsteken, kan, vooral als de hand niet te hoog is opgeheven, sprake zijn van een aanwijzen en getuigen: SOTOMAYOR, "S. Pedro", 93. SOTOMAYOR geeft de inhoud van de voorstelling op sarcofagen met apostelen aan weerszijden van de lerarende Christus als volgt aan: "Maestro divino que revela, que manifiesta solemnemente la Verdad a los hombres, por el testimonio de los apóstoles" (op. cit., 90), vgl.: "la revelación de Cristo testimoniada por los apóstoles" (op. cit., 92).

dat het gesproken woord onderstreept,<sup>1</sup> of als een geste van instemming?<sup>2</sup> In een enkel geval zou de uitgestoken hand ook als een spreekgebaar kunnen worden geïnterpreteerd, zoals op een sarcofaag in de Grotte Vaticane, waar Petrus, in het rechter paneel, de rechterarm heeft opgeheven, en Paulus, links, het gebruikelijke spreekgebaar met de twee uitgestoken vingers maakt.<sup>3</sup> De uitgestoken hand van de twee begeleiders van de "chlamydatus", op de linker zijkant van de sarcofaag in de Sant'Ambrogio te Milaan (afb. 55), keert terug bij de twee aansluitende, zittende, apostelen aan de voorzijde: hier is wellicht eerder van een aanwijzen sprake.<sup>4</sup> Soms wordt er on-dubbelzinnig geacclameerd en geldt dit eerbetoon zowel Christus als de dode. Zo wordt op de stadspoortsarcofaag in de Sint-Pieter aan de voorzijde Christus "legem dans", en op de rechter zijkant een "chlamydatus" geacclameerd (afb. 56-57),<sup>5</sup> of op de zogenaamde Probussarcofaag aan de voorkant Christus met het kruis, en aan de achterkant het echtpaar in de houding van de "dextrarum iunctio".<sup>6</sup> Betreft op een sarcofaag in de San Sebastiano (afb. 29)<sup>7</sup> de acclamatie de kruistrofee of de twee vrouwelijke oranten aan weerszijden van het kruis?<sup>8</sup> Waarschijnlijk wordt de trofee zowel door de twee apostelen als door beide vrouwen, die "de trois quarts" naar het kruis zijn gewend, vereerd. Op een strigilisarcofaag in Saint-Maximin daarentegen lijkt alle aandacht op de overledene te zijn gericht, die van de acclamerende apostelen in de hoekpanelen, en die van Christus: deze omvat met bei-

---

1. De niet al te hoog opgeheven en zich niet ver van het lichaam bevindende hand moet als een spreekgebaar geïnterpreteerd worden in o.a. de volgende gevallen: Rep. 30 (de 2de en 4de apostel, van links naar rechts geteld), 189 (bij Christus in het midden); cat. I, 53 (de dode); II, 69 (de apostel helemaal links op de bovenste zone); IV, 37 (de apostel links van Christus die de "hemorroïssa" geneest, de apostel links van Christus die water in wijn verandert: benedictiezone rechts).

2. De opgeheven rechterarm van de "demi-orante", die soms een zittende "lezer" of een staande filosoof vergezelt (cat. I, 25, 86, Rep. 151), kan wellicht verklaard worden als een gebaar van instemming en bijval (vgl. Rep. p. 340, nr. 811: "Gestus der Zustimmung").

3. Cat. I, 72.

4. Cat. III, 7.

5. Cat. III, 13.

6. Cat. IV, 54.

7. Cat. II, 94.

8. L. DE BRUYNE, "Due nuovi sarcofagi paleocristiani con data consolatore", in: RivAC 27 (1951) 143: "gli apostoli... con gesto solenne attestano ed acclamano l'unione definitiva di due anime elette con il loro Salvatore"

de handen de rechterarm van de orante (afb. 26).<sup>1</sup> Een klein aantal sarcofagen geven alleen maar in het middelste paneel een orante en in de hoekpanelen een acclamerende apostel te zien (afb. 25).<sup>2</sup> Het zijn alle strigilisarcofagen<sup>3</sup> uit de tweede helft van de vierde eeuw. Het schema van de door twee apostelen geacclameerde dode gaat terug op de analoge compositie die bestaat uit de gestalte of het naamcijfer van Christus, of de kruistrofee, tussen Petrus en Paulus:<sup>4</sup> de hierboven genoemde sarcofaag in het museum bij de San Sebastiano (afb. 29), waar zowel de kruistrofee als de oranten zich tussen twee acclamerende apostelen bevinden, kan op deze herkomst wijzen.

Wat de schuin naar beneden uitgestoken hand betreft: duidt dit gebaar op bescherming, die de dode van de kant van zijn begeleiders geboden wordt? Of op ondersteuning, vooral wanneer de open hand iets gebogen is en we er min of meer van opzij tegenaan kijken?<sup>5</sup> Dit laatste is mogelijk waar, op de sarcofaag van Floria in de Santa Engracia te Zaragoza, een apostel een hand onder de linkerarm van de orante houdt, terwijl haar rechterarm door de hand Gods wordt opgetrokken (afb. 24).<sup>6</sup> In de overige gevallen is van een "tenhemelopneming" geen sprake, en bestaat er dus ook geen aanleiding om ondersteunende gebaren te veronderstellen. De schuin naar beneden uitgestoken, en van opzij geziene, hand wordt ook, enkele keren, aangetroffen bij één van de apostelen die Christus vergezellen.<sup>7</sup> Hier, en misschien ook wel bij de overledene, fungeert dit gebaar wellicht als een understreping, een accentuering van de presentie van degene die begeleid wordt. Het gebaar van de schuin naar beneden uitgestoken, en van opzij geziene, hand komt ook voor waar een apostel de blindgeborene, de "hemorroïssa" of de lamme bij Christus aanbeveelt of presenteert.<sup>8</sup> Wanneer, op de hierboven beschreven

---

1. Cat. II, 204.

2. Cat. II, 17, 18, 45, 92, 132, 138 (in het linker paneel een "togatus" met een boekrol, in het rechter paneel een acclamerende apostel), 206.

3. Behalve cat. II, 45, een pilastersarcofaag.

4. Zie p. 150.

5. Cat. II, 12, 13, 26, 39, 41, 74, 113, 121, 148, 220.

6. Cat. II, 220.

7. Cat. II, 29; Rep. 193, 807.

8. Blindgeborene: bijv. cat. I, 65; II, 134, 148, 152; IV, 37, 66; "hemorroïssa": cat. II, 134; IV, 38; lamme: cat. II, 148.



manier, de hand naar de dode wordt uitgestoken, wordt deze gepresenteerd niet aan Christus, zoals de blindgeborene of de lamme, maar veeleer aan de beschouwer van de sarcofaag en de bezoeker van het grafmonument.

Tot heden toe is alleen maar de gebruikelijke vorm van dodenbegeleiding aan de orde geweest: de overledene wordt vergezeld, of vanuit de hoekpanelen geacclameerd, door twee apostelen. Thans komen de afwijkende voorstellingen ter sprake. In enkele gevallen wordt aan het gewone schema iets toegevoegd. Hierboven is al vermeld, dat op een sarcofaag te Saint-Maximin (afb. 26) Christus de rechterarm van de orante omvat, en dat op de sarcofaag van Floria (afb. 24) de dode door de hand Gods bij de pols wordt gevat. Op de laatstgenoemde (laatconstantijnse) sarcofaag komt de dode twee keer voor, links als gewone orante, tussen een baardige en een baardloze begeleider, in het midden als "recepta", eveneens tussen twee apostelen in. Een aantal auteurs heeft de centrale voorstelling geïnterpreteerd als de tenhemelopneming van Maria,<sup>1</sup> ten onrechte,<sup>2</sup> omdat Maria pas vanaf de vijfde eeuw om haar zelfs wil wordt afgebeeld. Zelfs de later aangebrachte inscripties<sup>3</sup> gewagen nog steeds niet van Maria, maar van een overledene (Floria), die door Petrus en Paulus in haar opgang naar de hemel wordt geholpen.

Van het grijpen bij de hand zijn parallellen aan te wijzen. Het betreft

---

1. Bijv. H. LECLERCQ in DACL, I, 2, 2991; X, 2, 2031-2032; XV, 1, 775; J. DUHR, "L'Évolution iconographique de l'Assomption", in: Nouvelle Revue théologique 68 (1946) 671-672 (laatstgenoemde auteur schrijft: "ici l'artiste a pris soin de désigner par leur nom les personnages: Marie (i.p.v. "Floria"), saint Pierre et saint Paul"); L. DI STOLFI, "La morte e l'assunzione di Maria nell'arte", in: Studia Mariana, I, Roma 1948, 164-167.

2. Bijv. WS, p. 337; H. SCHRADE, "Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi", Leipzig 1930, 123-124; M. TRENS, "La Asunción de María en el arte español", in: Razón y Fe 144 (1951) 94; C. CECHELLI, "Mater Christi, IV, la vita di Maria nella storia, nella leggenda, nella commemorazione liturgica", Roma 1954, 482-483; BOVINI, "I sarcofagi paleocristiani della Spagna", Città del Vaticano 1954, 238-240.

3. Op de boven- en benedenrand zijn de namen van de op de sarcofaag afgebeelde personen weergegeven. Deze inscripties zijn van later: H. LECLERCQ, in: DACL, XV, 1, 775; G. WILPERT, "Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne", in: RivAC 4 (1927) 80; BOVINI, op. cit., 236-237; J. VIVES, "Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda", Barcelona 1969, 2, nr. 374.

dan de apotheose van een held<sup>1</sup> of van een tot "divus" geconsacreerde keizer, die door de goden wordt opgenomen. Op consecratiemunten, ter ere van Constantijn geslagen,<sup>2</sup> en door Eusebius beschreven,<sup>3</sup> rijdt de overleden keizer in een vierspan naar boven, terwijl een hand uit de wolken naar hem is uitgestrekt. De christenen konden aan deze voorstelling geen aanstoot nemen: de "rogus" en de opvliegende adelaar ontbreken; de "quadriga" en de menner konden zelfs aan de hemelvaart van Elia doen denken (afb. 57).<sup>4</sup> Toch werden voor de opvolgers van Constantijn geen consecratiemunten meer geslagen. Het ivoor in het Brits Museum met de uitvoerige illustratie van een keizerapotheose,<sup>5</sup> misschien die van Julianus de Afvallige, is afkomstig uit een anti-christelijke kring, wellicht die der Symmachi. Beneden wordt een kar met de beeltenis van de keizer door vier olifanten voortgetrokken. In het midden bevinden zich de brandstapel, en de vierspan met de geheroïseerde dode, geëscorteerd door twee opvliegende adelaars. Boven wordt de geconsacreerde door twee "genii" omhooggedragen: weldra zal zijn uitgestrekte rechterhand gegrepen worden door de goden, of de voorvaderen van de "divus", die, vanuit hun hemels verblijf, eveneens de rechterhand uitsteken.<sup>6</sup> Het "westerse" type van de hemelvaart van Christus,<sup>7</sup> volgens welk Hij de

---

1. Op één van de reliëfs van het torengraf van de Secundinii te Igel bij Trier uit de 1ste helft van de 3de eeuw n.C. is de apotheose van Hercules afgebeeld: een godin grijpt vanuit de hemel de held, die in een vierspan naar boven rijdt, bij de rechterhand: J.M.C. TOYNBEE, "Death and Burial in the Roman World", London 1971, 164-165.

2. P. BRUUN, "The Consecration Coins of Constantine the Great", in: *Arcantos* n.s. 1 (1954) 19-31; L. KOEP, "Die Konsekrationsmünzen Kaiser Konstantins und ihre religionspolitische Bedeutung", in: *JbAC* 1 (1958) 94-104.

3. "Leven van Constantijn", IV, 73: GCS, Eusebius, I (1975), 150.

4. Cat. I, 31; III, 7, 8, 13.

5. J. STRAUB, "Die Himmelfahrt des Julianus Apostata", in: *Gymnasium* 69 (1962) 310-326; A. ST. CLAIR, "The Apotheosis Diptych", in: *Art Bulletin* 46 (1964) 205-211.

6. Vgl. het volgende citaat uit een panegyriek ter ere van Constantijns vader, Constantius Chlorus, over zijn tenhemelopneming: "vere enim profecto illi superum templa patuerunt receptusque est concessu caelitem, Iove ipso dexteram porrigente" (E. BAEHRENS, "XII panegyrici latini", Leipzig 1874, 165).

7. Naast het "westerse" (of "Latijnse" of "hellenistische") is er het "oosterse" (of "Syropalestijnse") type: volgens het laatste schema wordt Christus in een mandorla door engelen omhooggedragen, boven Maria en de

berg bestijgt en bij de rechterhand gegrepen wordt door de hand Gods, die Hem vanuit een wolk wordt toegestoken,<sup>1</sup> gaat, samen met de apotheosevoorstelling op de sarcofaag van Floria, mede terug op afbeeldingen van de keizerapotheose, waarvan zojuist twee voorbeelden zijn gegeven.

Op de sarcofaag te Saint-Maximin staan Christus en de dode centraal: beiden bevinden zich om zo te zeggen op gelijk niveau, en worden door twee apostelen geacclameerd (afb. 26).<sup>2</sup> Dezelfde personen keren terug op een fresco in de catacombe van Hermes (afb. 40),<sup>3</sup> maar anders gegroepeerd, in een andere sfeer: het is een "oordeelsscène". Vergelijken wij deze voorstelling met het oordeel van Vibia en dat van Susanna. Op het fresco met het oordeel van Vibia staat zij, tussen "Mercurius nuntius" en Alcestis in, naast het hoge "tribunal", waarop de goddelijke rechters van de onderwereld frontaal gezeten zijn. Mercurius leidt haar voor; Alcestis, de gemalin van Admetus, en vrijwillig voor hem de dood ingegaan: het klassieke voorbeeld van liefde en huwelijkstrouw, is haar voorspreekster. Links van het podium staan de "fata divina".<sup>4</sup>

De rechtsprekende Daniël zit eveneens frontaal op een podium;<sup>5</sup> elders staat zijn zetel op de grond en rusten zijn voeten op een "suppedaneum".<sup>6</sup> Of we zien hem van opzij, zittend op een rotsachtige verhoging<sup>7</sup> of staand op een podium.<sup>8</sup> Met zijn rechterhand maakt hij het spreekgebaar,<sup>9</sup> terwijl hij in de andere hand een boekrol heeft. Susanna staat naast of voor hem;

---

apostelen. Literatuuropgave bij S. TSUJI, "Les portes de Sainte-Sabine, particularités de l'iconographie de l'Ascension", in: CahArch 13 (1962) 16, n. 2.

1. Cat. II, 25; ivoor te München (J. VILLETTE, "La résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle", Paris 1957, pl. 38); marmeren reliekschrijn in het Museo Arcivescovile te Ravenna (VILLETTE, op. cit., pl. 41).

2. Cat. II, 204.

3. Cat. II, 263.

4. WK 132,2.

5. Rep. 781. Vgl. het verloren geraakte koepelmozaïek van de Santa Costanza: VAN DER MEER, "Atlas", afb. 138 (tekening uit de 16de eeuw in het Escoriaal).

6. Rep. 54, 146.

7. BENOIT 44.

8. WK 86 (Callisto).

9. Rep. 54, 146, 781; BENOIT 44; WK 86.

aan de andere kant, of eveneens voor Daniël, bevinden zich de "seniores", de hand in het verlegenheidsgebaar aan de kin,<sup>1</sup> of diep gebogen, de handen smekend naar Daniël uitgestrekt, terwijl de beulen met hun stenen "in de aanslag" staan.<sup>2</sup> Op een sarcofaag te Gerona<sup>3</sup> zien we, hoe Daniël Susanna onschuldig verklaart door zijn hand op haar hoofd te leggen.<sup>4</sup>

Ook op het fresco in de catacombe van Hermes (afb. 40) komen een aantal van de zojuist genoemde elementen voor: Christus-rechter zit frontaal op een via een trap<sup>5</sup> te bereiken verhoog. Voor het podium<sup>6</sup> staat een mannelijke "orans" met aan iedere kant een heilige voorspreker, een apostel of een martelaar, die een gebaar van aanbeveling maakt door de rechterhand naar hem uit te strekken. Christus legt de hand op het hoofd van de dode. Volgens DE BRUYNE,<sup>7</sup> die de verschillende betekenissen van de handoplegging in de oudchristelijke kunst is nagegaan, kan dit gebaar inhouden: de mededeling van een zegen, van genezing, van een bovennatuurlijke genade,<sup>8</sup> of van de doopgenade. Tenslotte kan het, zoals op de sarcofaag in Gerona,<sup>9</sup> en op het fresco in de catacombe van Hermes, een gebaar van vrijspraak zijn, een geste die, waar het de dode betreft, tevens een zegening inhoudt, een mededeling van de gelukzaligheid, een opname in de hemel.<sup>10</sup>

---

1. WK 86.

2. Rep. 54, 146, 781; BENOIT 44.

3. WS 196,1.

4. L. DE BRUYNE, "L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien, contribution iconologique à l'histoire du geste", in: RivAC 20 (1943) 250.

5. Vgl. Rep. 781.

6. Vgl. het droomgezicht van de martelaar Marianus (+ 259): "Ik zag, broeders, zeide hij, in een grote en schitterende rechtszaal een hoog podium, en op de zetel van de voorzitter zat een rechter met een edel gelaat" ("Bloedgetuigenis van Marianus en Jacobus", VI, vertaling: F. VROMEN, "Authentieke martelaarsakten uit de Latijnse traditie" (serie Levensbronnen), Desclée De Brouwer 1966, 74).

7. Op. cit., 113-278.

8. Betekenis van dit gebaar op de sarcofaag in Le Mas d'Aire: "l'élévation d'Adam à la dignité de fils de Dieu, porteur de l'Esprit" (F. VAN DER MEER, "A propos du sarcophage du Mas d'Aire", in: Mélanges offerts à Made-moiselle Chr. Mohrmann, Utrecht-Antwerpen 1963, 175; vgl. idem, "Onbekende kathedralen in Frankrijk", Amsterdam-Brussel 1967, 158-160).

9. WS 196,1.

10. De handoplegging in rechterlijke samenhang komt ook voor op de grafsteen van Theodoulos (cat. III, 19) en op het sarcofaagdeksel uit de Stroganov-collectie (WS 83,1).

Een voorstelling die herinnert aan het fresco in de catacombe van Hermes, bevindt zich, twee keer, in de archivolt van het "arcosolium" van Zosimianus in de catacombe van Cyriaca:<sup>1</sup> vóór de, dit keer van opzij geziene, zetelende Christus staat een vrouwelijke orante. Christus heeft een nimbe om het hoofd en strekt de rechterhand uit naar de orante. Waarschijnlijk is hier niet een bepaalde overledene weergegeven.<sup>2</sup>

Om Christus samen met de dode als orante nogmaals aan te treffen, moeten we een sprong maken naar Egypte: op een Koptische grafstèle, misschien afkomstig uit Faiyum of Saqqara,<sup>3</sup> thans in de Ny Carlsberg Glyptotek te Kopenhagen, zien we, links, een man in orantenhouding, gekleed in een tunica, en naast hem een tweede mannelijke gestalte. Deze is gekleed in tunica en pallium, draagt een diadeem op het hoofd, en heeft in zijn rechterhand een kruisstaf, in zijn linkerhand een globe. Kruisstaf en globe duiden op Christus. J. BECKWITH<sup>4</sup> spreekt van een aartsengel.<sup>5</sup> De man rechts heeft echter geen vleugels en kan dus geen engel zijn. Op andere Koptische grafstenen wordt Christus' aanwezigheid alleen maar aangeduid door het kruis.<sup>6</sup>

Enkele keren wordt de orante door een martelaar vergezeld. Dit is het geval op een fresco in de catacombe van Domitilla (afb. 39),<sup>7</sup> waar o.a. de martelares Petronilla werd vereerd. Wij zien op deze schildering, hoe "Pe-

---

1. WK 205; 206,1-2.

2. Zie p. 85. Een dergelijke voorstelling is te zien op een grafsteen in het Museo Pio Cristiano (cat. II, 420). De zittende gestalte heeft geen nimbe om het hoofd. Misschien is hier sprake van een gewone onderrichtscène, waarbij de luisteraarster in een orante is veranderd: vgl. cat. I, 35 (= II, 73), 78 (= II, 142). C.M. KAUFMANN, "Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums", Mainz 1900, 163, ziet, hoogstwaarschijnlijk ten onrechte, in de gestalte van de zittende man Christus als rechter.

3. De architectonische omlijsting, bestaande uit een gebroken architraaf, die rust op twee zuilen (aan beide uiteinden van de architraaf bevinden zich "acroteria"), doet sterk denken aan de architectuur welke voorkomt op een stèle, afkomstig uit Faiyum of Saqqara, thans te Cairo (cat. II, 592).

4. BECKWITH, 26, 53.

5. Vgl. de aartsengel met een staf en een globe op een kalkstenen pilaster in het Louvre (BECKWITH, pl. 87, 88), en Michaël, eveneens met staf en globe, op een ivoor in het Brits Museum (BECKWITH, pl. 89).

6. Zie p. 106.

7. Cat. II, 260.

tronella Mart." de rechterhand legt op de schouder van de orante, links van haar, en met haar linkerhand wijst naar een groot "scrinium" met boekrollen, waarboven zich een opengeslagen "codex" bevindt. Links van de orante, die blijkens het bijschrift Veneranda heet, zijn een paar paradijselijke bloesentakken zichtbaar. Veneranda heeft in overeenstemming met de ware wijsheid, beschreven in de boeken van de heilige Schrift, geleefd: daaraar heeft zij te danken, dat zij het paradijs wordt binnengeleid door iemand, die met haar bloed getuigenis had afgelegd van hetgeen de Schriften leren.<sup>1</sup> Hier zij nog opgemerkt dat Veneranda de hoofdpersoon is: zij staat in het midden van de lunet (indien het fresco tenminste links doorliep), is groter dan de martelares, wier gestalte zij bovendien oversnijdt. Petronilla is hier een secundaire, dienende figuur.

Anders is het gesteld op een lunetfresco in de Catacomba di San Gennaro te Napels: hier staat de martelaar Januarius in het midden van de compositie, met aan weerszijden, kleiner, Cominia en, heel klein, "Nicatiola infans", alle drie in orantenhouding (afb. 44).<sup>2</sup> Het lijkt alsof de schildering aan de patroon van de catacombe is gewijd: "Sancto martyri Ianuario", luidt het opschrift, in de datief. De doden zijn nu bijfiguren geworden.

Op een fresco in een mausoleum in de necropolis van Antinoë staat de doode, een meisje, dat blijkens het opschrift Theodosia heette en vijftien jaar oud werd, weer centraal (afb. 47).<sup>3</sup> Zij bevindt zich, in orantenhouding, tussen de Egyptische martelaar Colluthus en Maria in. Maria houdt met beide handen een medaillon of een krans vast, waarop of waarbinnen een kruis is aangebracht. Colluthus legt beschermend zijn linkerhand op de schouder van de orante. Beide heiligen fungeren als voorspreker bij de tro-

---

1. Vgl. Cyprianus, Ep. 38, 2, 1: ed. BAYARD, "S. Cyprien, correspondance", I, Paris 1962 (Budé), 96: "evangelium Christi unde martyres fiunt". A. GRABAR, "Martyrium; recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique", II, Paris 1946, 35-37, wijst nog twee gevallen aan, waarin de combinatie van martelaar en heilige boeken duidelijk voorkomt: het mozaïek in het mausoleum van Galla Placidia met Laurentius en een kast met de vier evangeliecodices; het, in de 18de eeuw verloren gegane, apsismozaïek in het martyrium van Priscus te Capua met, boven een rij martelaren, acht schriftrollen (DACL, II, 2, afb. 2050).

2. Cat. II, 239.

3. Cat. II, 231.

nende Christus die op de hoofdwand, tussen twee engelen in, is weergegeven.

De twee "tunicati" die, op een fresco in de catacombe van Cyriaca,<sup>1</sup> aan weerszijden van een vrouwelijke orante, ieder een gordijn opzijschuiven, zijn noch apostelen, noch bepaalde martelaren, maar veeleer dienaren, die eenzelfde functie vervullen als de "genii" die het "parapetasma" ophouden achter de portretbuste van de overledene. Ook op een fresco in de catacombe "ad decimum" bij Grottaferrata is een, opgebonden, gordijn te zien: links boven de orante, een zekere Biator, die daar staat, tussen twee begeleiders in.<sup>2</sup> Opgebonden gordijnen worden ook aangetroffen boven twee oranten in een arcosoliumboog in de catacombe aan de Via Dino Compagni,<sup>3</sup> verder boven oranten op een aantal grafstenen.<sup>4</sup> De gordijnen roepen een feestelijke sfeer op. Op hoogfeesten werden tussen de zuilen van de basiliek "vela" opgehangen.<sup>5</sup>

Op de, in drie panelen onderverdeelde, voorkant van een sarcofaag in Tebessa (het oude Theveste)<sup>6</sup> wordt de orante, in het linker paneel, vergezeld door twee gestalten: rechts een staande figuur, met een boekrol in de rechterhand, gekleed in een tunica, een harnas en een "paludamentum"; in het midden zit een vrouw op een zetel met een hoge rug, zij draagt een helm op het hoofd, heeft één borst ontbloot en houdt in haar opgeheven linkerhand een kelk, haar rechterhand is uitgestrekt in de richting van de orante. Alle drie de personages bevinden zich tussen twee kandelaars in. Met de middelste gestalte is misschien Roma bedoeld: zij draagt hetzelfde amazongewaad en dezelfde helm als de personificatie van deze stad. Maar in de plaats van een lans houdt zij een kelk vast: zij is wellicht de verpersoon-

---

1. Cat. II, 247.

2. Cat. II, 249.

3. Cat. II, 250.

4. Zie p. 101, n. 17.

5. Vgl. de - na de byzantijnse verovering aangebrachte - "vela" tussen de zuilen van het binnenhof van Theoderiks paleis op een schipmozaïek in de S. Apollinare Nuovo te Ravenna.

6. Cat. II, 209b.

lijking van het christelijke Rome.<sup>1</sup> Nog minder duidelijk is de preciese betekenis van de rechtse figuur: is zij de kerk van Afrika, of van Theveste, of personifieert zij het geloof?<sup>2</sup> De orante links is de overledene, in wiens richting de kerk van Rome een aanbevelend of uitnodigend gebaar maakt.<sup>3</sup>

Besluiten wij deze paragraaf over de begeleiders van de dode met enkele samenvattende conclusies. Meestal zijn de begeleiders niet nader te bepalen apostelen, soms Petrus en Paulus. Wat de laatste twee betreft: het is niet verwonderlijk, de beeltenissen van de apostelvorsten aan te treffen in de stad waarin beiden begraven liggen. Toch fungeren zij in de grafkunst niet als bijzondere beschermers van de dode. Men verwachtte dat de overledene op speciale wijze beschermd zou worden door de bloedgetuige bij wiens graf hij begraven werd.<sup>4</sup> Wanneer Veneranda naast Petronilla staat afgebeeld, Cominia en Nicatiola aan weerszijden van Januarius, en Theodosia naast Colluthus (afb. 39, 44, 47), dan zijn beschermheilige en beschermeling samengevoegd: de geportretteerde overledenen zijn inderdaad bijgezet niet ver van het graf van de afgebeelde martelaren; bovendien maken Petronilla en Colluthus een beschermend gebaar door een hand op de schouder van

---

1. S. GSELL, "Musée de Tébessa", geciteerd door WILPERT in RivAC 11 (1934) 249 vv.; DACL, I,1, 734; II,2, 1839; XV,1, 874; C.C. VERMEULE, "The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire", Cambridge (Mass.) 1959, 101 vv., geeft een "list of representations of Roma and virtus in sculpture, painting, mosaic and the minor arts": nr. 96 (onze sarcofaag) valt onder het hoofdje "figures misused in antiquity".

2. G. WILPERT, "La Chiesa Romana sul sarcofago di Tebessa", in: RivAC 11 (1934) 249-264: boekrol en harnas verwijzen naar het geloof (vgl. 1 Thess. 5,8).

3. Volgens J. CHRISTERN, "Das frühchristliche Pilgerheiligtum von Tebessa", Wiesbaden 1976, 83, is de orante een "vielleicht weibliche Figur" en is de gestalte rechts een "sicherlich männliche Figur". De beide gestalten aan weerszijden van de stadspersonificatie zouden een echtpaar kunnen zijn (op. cit., 84). Men kan zich evenwel afvragen of de rechter figuur niet vrouwelijk is: de haardos van deze gestalte lijkt op die van de stadspersonificatie. De orante daarentegen heeft kort haar, en moet daarom misschien als een man worden geïnterpreteerd.

4. B. KOTTING, "Der frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung im Kirchengebäude", Köln-Opladen 1965, 24-28.



hun beschermelingen te leggen. Deze geste komt ook voor op een zeer laat fresco in de "basilichetta" van Felix en Adauctus (in de catacombe van Commodilla), waar beide martelaren begraven lagen. Zij staan aan weerszijden van de tronende Moeder Gods. Links bevindt zich de op zestigjarige leeftijd gestorven weduwe Turtura. Adauctus legt beschermend zijn rechterhand op de schouder van de overledene, haar presenterend aan Maria en haar zoon (afb. 60).<sup>1</sup> Opvallend bij deze vier voorstellingen is: 1. de beschermheilige legt een hand op de schouder van de dode, 2. de patroon (de naam staat er steeds bij) is een martelaar (niet Petrus of Paulus), 3. wiens graf zich in de nabijheid van dat van de geportretteerde overledene bevindt. Het is niet onmogelijk dat, in bepaalde gevallen, bijvoorbeeld op sarcophagen die onder de Sint-Pieter zijn gevonden,<sup>2</sup> ook Petrus en Paulus als bijzondere beschermers van de dode werden gezien. Er was overigens reden genoeg om de apostelvorsten af te beelden. Wat Rome betreft: de stad en het apostelpaar hoorden bij elkaar; beiden waren door hun marteldood Romeins burger geworden.<sup>3</sup> Zij waren de stichters van het nieuwe, christelijke, Rome, de opvolgers van Romulus en Remus. Zij waren het ook die de stad tegen de vijand beschermden.<sup>4</sup>

Wat uiterlijk en houding betreft is er continuïteit bij de begeleiders. Eerst zijn het luisterende en discussiërende dispuutgenoten; dan, sinds de Constantijnse friessarcophagen, apostelen; in een later stadium, wanneer Petrus en Paulus als paar beginnen op te treden, soms de apostelvorsten. Tunica en pallium, boekrol en spreekgebaar zijn steeds gebleven. Ook de functie van de begeleiders is in de loop der tijden niet wezenlijk veranderd. Het zijn geen "psychopompoi", want zij vormen met de dode een statisch groepje. Het zijn evenmin voorsprekers (behalve op het fresco in de catacombe van Hermes (afb. 40): hier is, behalve de dode en de voorsprekers, ook degene afgebeeld tot wie de voorspraak gericht wordt). Het zijn assis-

---

1. Cat. III, 16.

2. Zoals cat. I, 72; IV, 55.

3. Vgl. Ch. PIETRI, "Concordia apostolorum et renovatio urbis (culte des martyrs et propagande pontificale)", in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 73 (1961) 297-298.

4. Vgl. PIETRI, op. cit., 310 vv.; E. STOMMEL, "Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik", Bonn 1954 (Theophaneia, X), 39.

tenten, die de gestalte van de dode isoleren, zijn portret encadreren, zijn aanwezigheid accentueren, hem presenteren aan de beschouwer en bezoeker van het grafmonument, hem eren (bijvoorbeeld door hem te acclameren) als (ware) wijze of vrome, kortom als gelovige.

## 5. De grafschriften die de orante begeleiden en soms verklaren

Menig maal spreekt de afbeelding niet voor zichzelf. Gelukkig wordt de beschouwer soms geholpen door een opschrift. Enkele keren zijn inscripties reeds ter sprake gekomen, o.a. waar moest worden uitgemaakt of een bepaalde orante al of niet een individuele overledene voorstelde. Inscripties worden vooral aangetroffen op loculusplaten. Toen sprake was van de orante op sarcophagen, fresco's en stèles, werd al opgemerkt dat het aantal vrouwelijke oranten dat der mannelijke overtreft.<sup>1</sup> Wat de loculusplaten betreft verkeren we in de gelukkige omstandigheid dat het opschrift ons vaak aanvullende informatie verschaft omtrent naam en leeftijd van de als orante afgebeelde dode. Deze blijkt wederom meestal vrouwelijk te zijn. Wanneer men het corpus van de christelijke inscripties uit de stad Rome<sup>2</sup> er op naslaat en alle grafstenen met een orante en de vermelding van naam en leeftijd van de gestorvene bij elkaar zet, blijkt het volgende: slechts twee keer wordt een vrouwelijke orante afgebeeld, terwijl in het opschrift sprake is van een man;<sup>3</sup> in de overige gevallen komen afbeelding en inscriptie met elkaar overeen;<sup>4</sup> hier wordt twintig keer een vrouw afgebeeld en genoemd, dertien maal een meisje (afb. 50), drie maal een man, en zestien keer een jongen (afb. 49), dus veel vrouwen en kinderen en weinig mannen.<sup>5</sup>

---

1. Pag. 77, 93, 107. Op de grafmozaïeken houden mannelijke en vrouwelijke oranten elkaar getalmatig in evenwicht: p. 97.

2. A. SILVAGNI - A. FERRUA, "Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores, nova series", Roma - Città del Vaticano 1922-1975.

3. Cat. II, 521 en 539.

4. Op enkele uitzonderingen na: cat. II, 469 toont ons een rustende herder, een vrouw (orante?) tussen twee bomen in, en een mannelijke orante, terwijl de inscriptie alleen maar de naam van een vrouw vermeldt. De overige uitzonderingen, cat. II, 500, 505, 507, komen verderop ter sprake (zie p. 174-175).

5. Vrouwen (variërend van 16 tot 60 jaar: resp. cat. II, 443 en 417): cat. II, 417, 418, 419, 421, 425, 427, 443, 444, 446, 447, 451, 453, 456, 484, 487, 494, 496, 528, 529, 547; allen (behalve de in cat. II, 443, 453, 484, 496 vermelde) blijken gehuwd te zijn geweest. Meisjes (tot 13 jaar): cat. II, 420, 423, 434, 462, 464, 465, 481, 497, 519, 526, 531, 537, 548h. Mannen (variërend van 21 tot 40 jaar): cat. II, 431, 433, 461. Jongens (variërend van 3 maanden tot 13 jaar: resp. cat. II, 475 en 452): cat. II, 413, 416, 448, 450, 452, 457, 475, 479, 483, 489, 491, 506, 527, 536, 546, 548a.

Een afgerond geheel vormen ook de grafschriften uit Aquileia.<sup>1</sup> Hoe liggen de verhoudingen hier? Weer is er één voor een man bestemde grafsteen voorzien van een vrouwelijke orante.<sup>2</sup> Sommige stenen die niet alleen oranten laten zien, maar ook namen en leeftijden noemen, dekten de graven van een paar doden tegelijk. Op één exemplaar worden vertegenwoordigers van drie generaties genoemd en afgebeeld.<sup>3</sup> Op een grafplaat met een Grieks opschrift staan een jongen en een meisje in orantenhouding met hun namen erbij.<sup>4</sup> Op een andere grafsteen, gesticht door een "dolens domina", staat een dertigjarige man (een slaaf?); later is links een tweede orante toegevoegd, een man van zestig.<sup>5</sup> Elders, in Aquileia, komen de namen voor van een moeder en een zoontje: de moeder is weergegeven in de orantenhouding; het schaap naast de orante staat misschien voor de driejarige Pascentius (in Aquileia bevindt zich vaak boven het hoofd van de orante een "chrismon"; ook het schaap op de hier besproken grafsteen staat, evenals de orante, onder het naamcijfer van Christus).<sup>6</sup> Ergens anders is het opschrift gewijd "aan de kinderen van Pascasia": naar het aantal oranten gemeten, waren het er drie.<sup>7</sup> De twee in Aquileia en Trieste bewaarde fragmenten van een grafsteen dragen de afbeelding van een gesluierde orante met aan weerszijden een schaap, een boom met een vogel en een huis; later is een van beide bomen uitgewist om plaats te maken voor de driejarige, eveneens in gebedshouding weergegeven, Marciana.<sup>8</sup> Het voor de tweejarige Optata bestemde monument was ook voor haar grootmoeder bedoeld, wanneer deze zou sterven.<sup>9</sup> Op een andere grafsteen worden drie kinderen genoemd en als oranten weergegeven.<sup>10</sup> Elders worden de achttienjarige Valerius en een "puella nomine Malisa" vermeld (en afgebeeld respectievelijk als de man met de "syrinx" en de orante?).<sup>11</sup> Daarnaast bezit het Museo Paleocristiano te Aquileia nog een

---

1. "Corpus Inscriptionum Latinarum", V; H. PAIS, "Corporis Inscriptionum Latinarum supplementa Italica", Roma 1884; J. WILPERT, "Die altchristlichen Inschriften Aquileia's", in: Ephemeris Salonitana 1894, 37-58; B. FORLATI TAMARO - L. BERTACCHI, "Aquileia, il Museo Paleocristiano", Padova 1962.

2. Cat. II, 352.

3. Cat. II, 343.

4. Cat. II, 344.

5. Cat. II, 345.

6. Cat. II, 357.

7. Cat. II, 360.

8. Cat. II, 367.

9. Cat. II, 375.

10. Cat. II, 381.

11. Cat. II, 385.

aantal grafstenen met oranten waar de naam en leeftijd van één overledene worden genoemd.<sup>1</sup> Overziet men het geheel, dan komt men tot de volgende slotsom: dertien mannen (afb. 51),<sup>2</sup> dertien jongens, acht vrouwen,<sup>3</sup> elf meisjes, drie niet nader gespecificeerde kinderen. De kinderen zijn dus in de meerderheid. Opmerkelijk is verder dat, in Aquileia, in tegenstelling tot Rome, het aantal mannen dat der vrouwen overtreft.

Buiten het corpus van de "Inscriptiones Christianae Urbis Romae" en Aquileia hebben we nog een aantal grafstenen aangetroffen die naast de orantenafbeelding naam en leeftijd van de overledene vermelden. Het resultaat is: tien vrouwen en zes meisjes tegen twee mannen en vier jongens.<sup>4</sup>

Vatten we het tot nu toe gezegde samen in een schema. Het aantal overledenen waarvan naam en leeftijd worden vermeld op grafschriften met oranten:

	vrouw	meisje	man	jongen
ICUR	20	12	4	16
Aquileia	8	11	13	13
buiten ICUR en Aquileia	10	6	2	4

Op talrijke inscripties is de naam van de overledene niet meer te lezen en de leeftijd niet meer te ontcijferen. En vaak is het niet duidelijk, of de orante een volwassen man of vrouw, een meisje of een jongen weergeeft: de grafsteen kan fragmentair zijn, de afbeelding rudimentair, of de beschrijving in het desbetreffende corpus onvolledig. Toch bestaan er graden van zekerheid. Wanneer de orante gesluierd is, hebben we een volwassen

---

1. Mannen: cat. II, 346, 349, 362, 364, 365, 368, 373, 374. Jongens: cat. II, 347, 351, 355, 358, 359, 361, 363, 371, 382, 383. Vrouwen: cat. II, 354, 356, 366, 370, 392. Meisjes: cat. II, 348, 372, 384, 395, 398. Op cat. II, 347 wordt alleen de "puer Johannes" genoemd, maar staan drie oranten, twee mannelijke en een vrouwelijke, afgebeeld: Johannes en zijn ouders (vgl. cat. II, 358)? Op het grafschrift van de tachtigjarige Vegetantius (cat. II, 368) staat een jeugdige orante: de steen was oorspronkelijk voor een ander bestemd (zie G. BRUSIN, "Il museo cristiano di Aquileia", in: RivAC 38 (1962) 158).

2. Vanaf 18 jaar (cat. II, 385).

3. Vanaf 15 jaar (cat. II, 392).

4. Vrouwen: cat. II, 342, 408, 548c, 550, 553, 562, 563, 566, 568, 573. Meisjes: cat. II, 402, 552, 570, 574, 576, 577. Mannen: cat. II, 403, 407. Jongens: cat. II, 404, 551, 556, 575.

vrouw voor ons. Een ongesluisde vrouwelijke orante kan al volwassen, of nog maar een meisje zijn. Wat er over is van het opschrift kan uitsluitend geven: wanneer de overleden vrouw "coniux" wordt geroemd,<sup>1</sup> of wanneer er sprake is van een echtgenoot,<sup>2</sup> is zij een getrouwde vrouw. Vaak kan men de orante alleen maar specificeren door het bijvoegelijk naamwoord "mannelijk" of "vrouwelijk" op hem of haar toe te passen, waarbij in het midden gelaten moet worden, of de orante een al of niet volwassen gestalte is (en soms weten we alleen maar dat er een orante, zonder nadere bepaling, afgebeeld is).

In een schema samengevat: het aantal oranten op grafstenen waar naam en leeftijd van de overledene niet worden vermeld:

	vrouw	meisje	man	jongen	vrouwelijk	mannelijk
ICUR	27	10		12	28	5
Aquileia	4				1	

Hierboven zijn drie gevallen genoemd waarin de grafsteen de afbeelding van een vrouwelijke orante draagt, terwijl in de inscriptie de naam van een mannelijke overledene genoemd wordt.<sup>3</sup> Deze drie exemplaren kunnen niet als argument worden gehanteerd om aan te tonen dat een orante de ziel ("anima", "psyche": vrouwelijk) van een overledene weergeeft,<sup>4</sup> want gewoonlijk komen de door het opschrift verschaft gegevens overeen met de voorstelling: zo staan op grafstenen van mannen of kinderen mannelijke oranten of kindoranten. Misschien moet in de drie zojuist aangehaalde gevallen de orante geïnterpreteerd worden als een abstracte symbolische gestalte.

De orante als abstracte figuur komt misschien ook voor op enkele grafstenen met één orante en meer namen. Op twee naast elkaar gevonden grafste-

---

1. Cat. II, 412, 449, 548d, 564.

2. Cat. II, 400, 406, 449, 579.

3. Cat. II, 352, 521, 539.

4. Vgl. BOVINI, "sarcofagi", 60: "Esempio chiarissimo questo (sc. cat. II, 521) per dimostrare che la figura dell'orante simboleggia generalmente... l'anima del defunto..." Of BERTACCHI, 42-43, naar aanleiding van de grafsteen van Jovinus (cat. II, 352): "Il fatto che la rappresentazione della figura... sia una figura femminile fa credere veramente che queste figure di oranti rappresentino non persone reali, ma anime e l'anima è sempre femminile."

nen uit Callisto staan een rustende herder en een vrouwelijke orante.<sup>1</sup> Beide oranten lijken sterk op elkaar. De inscripties luiden respectievelijk: "Prisca et Muses", en: ΜΟΥΣΗΣ ΖΩΝ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΤΩ ΚΑΙ ΤΗ ΓΥΝΕΚΙ . Is alleen maar Prisca afgebeeld, of moeten de orante en de herder als abstracte gestalten worden opgevat? Dit laatste is misschien ook het geval met de criofoor en de gesluerde vrouwelijke orante op een grafsteen uit Callisto, waar drie namen op voorkomen.<sup>2</sup> Op een grafsteen uit Arles staat één vrouwelijke orante, terwijl de inscriptie drie vrouwennamen noemt: staat de orante hier voor alle drie tegelijk, en moet zij dus ook hier als een abstracte gestalte worden opgevat?<sup>3</sup>

Dat er op grafstenen (behalve in Aquileia) meer vrouwelijke dan mannelijke oranten voorkomen, kan misschien ook het gevolg zijn van het feit dat een man eerder in staat was, een grafsteen voor zijn overleden echtgenote te laten maken dan een vrouw voor haar gestorven man. Er zijn dan ook veel meer grafstenen met een vrouwelijke orante en een opschrift waaruit blijkt dat de steen gesticht werd door de echtgenoot, dan inscripties die door de vrouw gewijd waren aan haar overleden man.<sup>4</sup> Sarcophagen en arcosoliumgraven zijn vaak voor echtparen bestemd, hetgeen tot uiting komt in de decoratie (bijvoorbeeld de "dextrarum iunctio" of het clipeusportret met de bustes van het echtpaar op sarcophagen); grafstenen daarentegen sluiten maar zelden een graf af, waarin, blijkens het opschrift, man en vrouw waren bijgezet.<sup>5</sup>

De grafschriften die de orante vergezellen, verschillen, wat algemene sfeer betreft, niet van de inscripties op monumenten die de dode met een boekrol in de hand te zien geven. Naam en leeftijd worden weer genoemd. Soms is de naam typisch christelijk: Johannes, Martyrius, Maria, Redempta,

---

1. Cat. II, 500 en 507.

2. Cat. II, 505.

3. Cat. II, 401.

4. 29 grafstenen gesticht door de echtgenoot: cat. II, 356, 357, 366, 376, 400, 406, 417-419, 421, 427, 444, 446, 447, 449, 451, 487, 494, 528, 529, 547, 548c, 548d, 550, 553, 563, 564, 566, 579; 4 grafstenen gesticht door de echtgenote: cat. II, 362, 403, 461, 521.

5. Cat. II, 408 (?), 456, 500, 505 (?), 507.

EIPHNH, Quodvultdeus, Stercorius.<sup>1</sup> Soms geeft de naam van de dode aanleiding tot toepasselijke associaties. Zo wordt op een grafsteen gesproken van "Verus qui semper vera locutus";<sup>2</sup> een andere inscriptie eindigt met: "Anastasia secundum nomen credo futuram..."<sup>3</sup> Het aantal geleefde jaren wordt bijna onveranderlijk ingeleid door een "qui vixit...", op twee grafmozaïeken uit Afrika door: "vixit in pace".<sup>4</sup>

Wat staat en stand betreft: heel vaak betreft het opschrift een overleden echtgenote, wat blijkt uit het feit dat de dode "coniux", "compar" of "uxor" wordt genoemd,<sup>5</sup> uit het feit dat de steen gesticht is door de echtgenoot, of uit het aantal huwelijksjaren dat achter de naam van de vrouw wordt vermeld: "quae fecit (of: vixit) cum viro (of: marito, virginio, compare, coniuge) suo annos..." Op een grafsteen staat: "Maria bona femina que bene bixit cum coniugem suum annos..."<sup>6</sup> op een andere: "Masatta... que vixit cum virginio suo sine ulla discordia annos..."<sup>7</sup> Op een grafsteen in het Museo Pio Cristiano wordt de dode "virgo" genoemd: "Bellicia fedelissima virgo in pace que vixit annos XVIII".<sup>8</sup> Er komen ook kinderen voor: "Anastasia, infans" en "aelecta puella",<sup>9</sup> ΠΑΙΦΙΑΘΕ ΟΑΙ(ΤΟ)ΧΡΟΝΙΟΕ,<sup>10</sup> "puer Johannes",<sup>11</sup> "puella nomine Malisa",<sup>12</sup> "Nicatiola infans" (afb. 44).<sup>13</sup> Een inscriptie luidt: "mire infantie Demetrianus qui vixit ann. II..."<sup>14</sup> Op sarcophagen komt een enkele keer een "vir clarissimus" voor (afb. 25)<sup>15</sup> of een "vir perfectissimus".<sup>16</sup> In Domitilla bevindt zich een grafsteen uit 361, die door een "vir perfectissimus" voor zijn elfjarig zoontje is gesticht.<sup>17</sup> Een thans verdwenen mozaïek in Khirbet-Guidra uit 444 bedekte het

---

1. Johannes: cat. II, 347; Martyrius: 485; Maria: 529, 541; Redempta: 563; EIPHNH: 504; Quodvultdeus: 324, 371, 464 (een meisje); Stercorius: 448. Cf. TESTINI, "Archeologia", 369-370.

2. Cat. II, 450.

3. Cat. II, 459.

4. Cat. II, 309, 324.

5. Cat. II, 487: "compari sanctissime"; cat. II, 494: "Polocroniae uxori".

6. Cat. II, 529.

7. Cat. II, 548c.

8. Cat. II, 573.

9. Cat. II, 459.

10. Cat. II, 475.

11. Cat. II, 347.

12. Cat. II, 385.

13. Cat. II, 239.

14. Cat. II, 483.

15. Cat. II, 138. Vgl. cat. II, 133: "clarissimae memoriae viri".

16. Cat. II, 149.

17. Cat. II, 479.



graf van een "honesta femina".<sup>1</sup>

Als een titel van een heel andere soort staat achter de naam van de zesjarige Beneriosa: "neofita",<sup>2</sup> en achter de naam van de zevenjarige ΜΟΞΙΣ : ΝΕΟΦΟΤΙΕΤΟΣ.<sup>3</sup> Ook de eenjarige Theusebius wordt "neofitus" genoemd, anders gezegd: hij is "a Christo renatus"; bovendien wordt de doopdatum genoemd: "bat. IIII non. april."<sup>4</sup> Op een verdwenen sarcofaagdeksel wordt de 22-jarige Aurelia Agapetilla "ancilla Dei" genoemd.<sup>5</sup> Uit Tabarka is een grafmozaiek afkomstig met het opschrift: "Pompeia Maxima, Dei famula, in pace".<sup>6</sup>

Verder worden aan de naam van de dode lovende epitheta toegevoegd als "benemerens" (heel vaak), "dulcissimus (-a)"<sup>7</sup> of "innocens" (dikwijls), een enkele keer "castissima"<sup>8</sup> of "sanctissima".<sup>9</sup> In een aantal gevallen is de lofprijzing minder stereotiep: "mire bonitatis ac benignitatis",<sup>10</sup> "femine quae bene bibendo maritali (maritale?) consecuta est disciplina (disciplinam?)",<sup>11</sup> "lingua, manu numquam dulcior ulla fuit".<sup>12</sup> In het opschrift van een sarcofaag in de San Lorenzo fuori le Mura (afb. 25) wordt de dode als "bonus pius benerans legem" beschreven.<sup>13</sup> "Pius", dat in één adem met "benerans legem" genoemd wordt, moet hier in religieuze zin worden opgevat, in tegenstelling tot hetzelfde woord op een grafsteen uit de catacombe van Callisto, waar "pius" duidt op de houding van de echtgenoot jegens zijn overleden vrouw: "Aietio Valentinae compari... A. Constantius pius posuit".<sup>14</sup> Wanneer we uitzien naar een plastische equivalent van het "pius" in het opschrift van de zojuist genoemde sarcofaag, hoeven we maar naar de afbeelding van de dode te kijken, in het middelste paneel, waar hij is weergegeven als orante. Ook de als orante weergegeven Theusebius wordt

---

1. Cat. II, 299. Vgl. cat. II, 98: "honestae memoriae feminae" (uit 394 of 395).

2. Cat. II, 574.

3. Cat. II, 506.

4. Cat. II, 27a.

5. Cat. II, 186.

6. Cat. II, 333.

7. Cat. II, 480: (AY)P. (I)ΟΥΕΤΑ ΔΟΥΑΚΙΕ ΑΝΙΜΑ ΕΙΝ ΠΑΚΕ.

8. Cat. II, 451.

9. Cat. II, 487.

10. Cat. II, 418.

11. Cat. II, 547.

12. Cat. II, 147.

13. Cat. II, 138. Over de betekenis van het woord "lex": zie A. FERRUA, "Un nuovo sarcofago datato", in: "Tortulae", 126.

14. Cat. II, 487.

"pius" genoemd.<sup>1</sup> Het "fidelis", dat vaak voorkomt in Aquileia (de gebruikelijke formule is: "recessit in pace fidelis")<sup>2</sup> betekent zoveel als "christen".<sup>3</sup>

Affect en droefheid klinken door in "carus (carissimus)", in een opschrift waar gesproken wordt van een vrouw "que reliquid miseros maritum et patrem",<sup>4</sup> en in de volgende formule die vaak voorkomt in Aquileia: "dolens (dolientes) contra votum fecit (fecerunt)" of "posuit (posuerunt)".<sup>5</sup> Verder kunnen sterfdatum en datum van bijzetting worden aangegeven, de laatste ingeleid door "depositus (-a)", soms uitgebreid met "in pace".<sup>6</sup> De inscriptie wordt soms besloten met een "dormit in pace" of "quiescit in pace".<sup>7</sup>

Twee opschriften verdienen onze bijzondere aandacht. In het ene wordt de dood als een "raptus" voorgesteld: "adspiravit infanti Deus aelectae puellae... hanc placuit Deo raptam adsumere..."<sup>8</sup> ("God zocht het kind, het uitverkoren meisje, te bereiken... Het behaagde God, haar, ontruikt, op te nemen..."). Deze tekst zou als onderschrift kunnen fungeren bij de orante die op de sarcofaag van Floria te Zaragoza (afb. 24) door de hand Gods bij de pols wordt gevat. De tweede inscriptie, afkomstig uit de omgeving van het graf van Petrus, geeft aan, waar de dode begraven ligt, waar het gebeente rust en waar de geest vertoeft: "hic Verus... post mortem meruit in Petri limina sancta iacere ossa tenet tumulus mens est in celo recepta..."<sup>9</sup> ("Hier ligt Verus... Na zijn dood verdiende hij, bij de heilige verblijfplaats van Petrus te liggen. Het graf bevat zijn gebeente, zijn geest is in de hemel opgenomen").

---

1. Cat. II, 27a.

2. Cat. II, 343, 350, 354, 362, 375, 398.

3. Cf. G. BRUSIN, "Il museo cristiano di Aquileia", in: RivAC 38 (1962) 155: "In Aquileia è usato di regola 'fidelis' per indicare il cristiano..." Volgens WILPERT, "Inscripten", 55, is "fidelis" (πιστός) synoniem met: gedoopt. WILPERT citeert in dit verband Ambrosius ("De Sacramentis", I, 1, 1: CSEL, LXXIII, 15): "In Christiano enim viro prima est fides. Ideo et Romae fideles dicuntur, qui baptizati sunt..."

4. Cat. II, 451.

5. Cat. II, 345, 354, 357, 371, 375.

6. Cat. II, 453, 464.

7. Verschillende schrijfwijzen: bijv. "cesquet" (cat. II, 449, 456), "quesquet" (cat. II, 451, 479); vgl. TESTINI, "Archeologia", 364.

8. Cat. II, 459.

9. Cat. II, 450.

Soms wordt de dode nog toegesproken. Een echtgenoot richt zich tot zijn overleden vrouw met de volgende, in de niet-christelijke epigrafie vaak voorkomende, woorden van (schrale) troost: ΘΑΠΕΕΙ ΜΑΞΙΜΙΝΑ ΟΥΔΙΕ ΑΘΑΝΑΤΟΣ .<sup>1</sup> Of de gestorvene wordt geacclameerd: "pax vobiscum sit",<sup>2</sup> "bibas in dom.",<sup>3</sup> "in Deo vivas".<sup>4</sup> Op een grafschrift uit Marseille komt de volgende, aan psalm 30 ontleende bede voor: "Deus meus es tu... commendo spiritum meum".<sup>5</sup>

---

1. Cat. II, 528.

3. Cat. II, 486.

5. Cat. II, 406.

2. Cat. II, 401.

4. WK 205 (Ciriaca).

## 6. De interpretatie van de orante

### Geschiedenis van de interpretatie

Hier volgt een samenvatting van een aantal oranteninterpretaties, in historische volgorde, te beginnen bij A. BOSIO. Uit de onderschriften bij de gravures blijkt dat BOSIO in zijn "Roma sotterranea"<sup>1</sup> in de orante de afbeelding van een dode in gebedshouding vermoedt.<sup>2</sup> Wat betreft het "misterio" van dit gebaar: de Vaders leren dat het staan naar de verrijzenis verwijst, de uitgebreide armen aan de kruisiging herinneren.<sup>3</sup>

G.B. DE ROSSI maakt een onderscheid: soms personifieert de (vrouwelijke) orante de zegevierende Kerk (die bidt in het hemelse paradijs voor hen die nog op aarde strijden), vaak is zij het symbool van de zalige ziel van een bepaalde dode, bijvoorbeeld wanneer er een naam bij geschreven staat.<sup>4</sup> Het kan een mannelijke dode zijn: op een medaillon met de marteldood van Laurentius ontstijgt zijn ziel in de gedaante van een meisjesorante het lichaam.<sup>5</sup> Maximus ziet de zielen van de onthoofde Valerianus en Tiburtius uit hun lichamen treden "quasi virgines de thalamo".<sup>6</sup> Op de grafsteen van Caesidius Faustinus wordt gesproken van "bona anima" en staat een vrouwelijke

---

1. Roma 1632.

2. Pag. 233: "La figura... che rappresenta una donna con le mani aperte, in atto di far' oratione, crediamo sia la figura di quella, che forse fù sepolta in quel sepolcro" (onderschrift bij een lunetfresco in Callisto); p. 445: "Quattro figure in atto di orare, due di huomini, e due di donne: forse di quelli, che sono sepoliti in questo Cubicolo" (bij een plafondfresco in Agnese).

3. Pag. 631.

4. "La Roma sotterranea cristiana descritta e illustrata", Roma 1867, 322-324; BullAC 5 (1867) 84-85; 6 (1868) 13.

5. Loden medaillon (afdruk van het thans verloren gegane origineel) in het Museo Sacro Vaticano, DACL, VIII,2, afb. 6978.

6. "Vidi... exeuntes eorum animas e corporibus, tanquam virgines e thalamo" ("Vita S. Caeciliae et soc.", XXI: PG, CXVI, 176). De beulen van Petrus en Marcellinus zagen "hun zielen uit hun lichamen treden als maagden, getooid met gemmen en goud, gekleed in een schitterend gewaad" ("animas eorum, exeuntes de corpore, quasi virgines, ornatas gemmis et auro, splendidissimis vestibus indutas": "Acta SS. Petri et Marcellini", in: Acta Sanctorum, juni, I, 169).

orante afgebeeld.<sup>1</sup>

V. SCHULTZE maakt onderscheid tussen oranten als dodenportretten<sup>2</sup> en de orante als ornamentele ideale gestalte<sup>3</sup> of gebedspersonificatie.<sup>4</sup>

Volgens H. LIELL is de orante een symbolische weergave van de ziel van de dode. Deze richt zich tot de bezoeker van het graf met de bede, voor haar te willen bidden. De voorstellingen die de orante omringen, zo betoogt LIELL met verwijzing naar E. LE BLANT, herinneren aan de liturgische gebeden voor de stervenden en overledenen.<sup>5</sup>

J. WILPERT is zijn hele wetenschappelijke leven zijn definitie uit 1891 trouw gebleven: oranten zijn "afbeeldingen van de zielen der doden (zij worden als zaligen gedacht), die voor de nabestaanden bidden, opdat ook zij hetzelfde doel mogen bereiken".<sup>6</sup> Een verhoopde realiteit wordt weergegeven. De wens is om zo te zeggen de vader van de afbeelding (zekerheid dat de ziel nu al zalig is, heeft men alleen bij martelaren). Aldus correspondeert aan de zegewens "cum sanctis" of "inter sanctos" uit de grafschriften de

---

1. Cat. II, 521.

2. V. SCHULTZE, "Die Katakomben, die altchristlichen Grabstätten", Leipzig 1882, 133: oranten zijn "Portraits der Todten... die in Glauben und vertrauensvollem Gebete aus dem Leben schieden". In zijn "Grundriss der christlichen Archäologie", Gütersloh 1934<sup>2</sup>, 50, noemt hij oranten "Bildnisse Abgeschiedener, die anbetend und lobpreisend vor dem Throne Gottes stehen".

3. De twee oranten op het gewelffresco van "cubiculum" Y in de crypten van Lucina (WK 25) noemt SCHULTZE, "Die Katakomben...", 312, "Idealgestalten", het zijn geen portretten, maar ornamenten.

4. In "Archäologie der altchristlichen Kunst", München 1895, 176, brengt het feit dat de orante op plafondfresco's kan voorkomen en dat het aantal vrouwelijke oranten dat der mannelijke overtreft, hem op de gedachte dat de vrouwelijke orante in enkele gevallen als personificatie van het gebed verstaan kan worden.

5. H. LIELL, "Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben", Freiburg i.B. 1887, 155 vv., volgens W. NEUSS, "Die Oranten in der altchristlichen Kunst", in: Festschrift Paul Clemen, Bonn 1926, 132, "das Gründlichste, was bis dahin über die Oranten geschrieben worden war".

6. J. WILPERT, "Ein Cycclus christologischer Gemälde aus der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus", Freiburg i.B. 1891, 43: "Bilder der in Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen möchten". In "Die Malereien der Katakomben Roms", Freiburg 1903, 456-457, en in "I sarcofagi cristiani antichi", II, Roma 1932, 332, herhaalt WILPERT deze definitie.

afbeelding van de orante tussen twee heiligen in.<sup>1</sup> Dat de overledenen als voorsprekers worden afgebeeld, leidt WILPERT af uit grafschriften waarin de overlevenden de doden om hun voorspraak vragen.<sup>2</sup>

Volgens E. HENNECKE is de orante meestal een dodenportret en wordt de overledene door de orantenhouding vooral als gelovige gekarakteriseerd, als christen en aanbidder van de ware God.<sup>3</sup>

Volgens F.X. KRAUS betekent de mannelijke en met name de vrouwelijke orante de ziel van een dode (en is het niet zijn portret).<sup>4</sup> Oranten op plafondfresco's symboliseren de gelovige zielen in het algemeen.<sup>5</sup>

L. VON SYBEL onderscheidt (eventueel op decoratieve wijze vermenigvuldigde) oranten die de gelukzaligen (niet hun zielen) in het algemeen vertegenwoordigen en de idee van het hemelse paradijs veraanschouwelijken, en oranten die bepaalde gelukzalige overledenen weergeven. Beide soorten bevinden zich in de hemel, waar zij God aanbidden: het zijn dus eigenlijk adoranten.<sup>6</sup>

Volgens H. DUTSCHKE wordt met de orante de vrede in het paradijs bedoeld. De orante is de plastische equivalent van het in de grafschriften zo vaak voorkomende "pax".<sup>7</sup>

O. WULFF maakt niet alleen een distinctie tussen twee soorten oranten, maar neemt ook een ontwikkeling waar: oorspronkelijk is de orante de personificatie van het gebed (ook later komt deze gestalte nog als gebedspersonificatie voor); weldra wordt met de orante een zalige dode in aanbidding bedoeld: vandaar dat er ook mannelijke oranten voorkomen.<sup>8</sup>

C.M. KAUFMANN sluit zich bij WILPERT aan wanneer hij zegt: "verreweg de meeste oranten zijn symbolen van de ziel, die als zalige wordt gedacht, zij zijn dus ideale gestalten van de dode die God dankt en bidt voor de nabe-

---

1. Vgl. "I sarcofagi...", II, 333.      2. "Ein Cyclus...", 39-43.

3. E. HENNECKE, "Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur", Leipzig 1896, 277, 280.

4. F.X. KRAUS, "Geschichte der christlichen Kunst", I, Freiburg i.B. 1896, 126.

5. Op. cit., 128.

6. L. VON SYBEL, "Christliche Antike", I, Marburg 1906, 259, 262-263.

7. H. DUTSCHKE, "Ravennatische Studien", Leipzig 1909, 171.

8. O. WULFF, "Altchristliche und byzantinische Kunst", I, Berlin 1918, 71.

staanden.<sup>1</sup>

W. NEUSS<sup>2</sup> wijdt een aparte studie aan de orante, welke hij begint met een overzicht van de oudere opvattingen. In de Semitische en Grieks-Romeinse wereld drukt het orantengebaar smeekgebed uit. Dit gebed wordt gepersonifieerd voorgesteld door de hellenistische marmeren orantenstatuen, op munten en in de onderaardse basilica bij de Porta Maggiore. In de christelijke kunst wordt de orante als personificatie van smeekgebed overgenomen. Op personificatie wijst bijvoorbeeld de verdubbeling van de orante op het gewelf van "cubiculum" Y in de crypten van Lucina.<sup>3</sup> Ook op latere fresco's is een dergelijke verdubbeling, ook van mannelijke oranten, waar te nemen. De inhoud van het smeekgebed blijkt uit de samenhang: zo figureren de zojuist genoemde oranten in de crypten van Lucina in de context van Daniël en de Goede Herder. Daniël, die genoemd wordt in de gebeden voor stervenden en overledenen, is een uitreddingsgestalte; tot de Goede Herder bidt men, de dode op de schouders te nemen en het paradijs binnen te leiden.<sup>4</sup> De orante personifieert dus het gebed voor de overledene. Op de achtergrond denke men de onzekere toestand tussen dood en verrijzenis: de ziel bevindt zich nog niet in het hemelse paradijs. Spoedig treedt er individualisering op (bijvoorbeeld de mannelijke en vrouwelijke orante in de catacombe van Priscilla, naast de Goede Herder):<sup>5</sup> de orante betekent dan de ziel, die bidt om tot de zaligheid toegelaten te worden, of die zich reeds in de (eventueel voorlopige) zaligheid bevindt en wellicht bidt voor de nabestaanden, wan-

---

1. C.M. KAUFMANN, "Handbuch der christlichen Archäologie", Paderborn 1922<sup>3</sup>, 272: "Weitaus die Mehrzahl aller Oranten sind dagegen Symbole der in der Seligkeit gedachten Seele, also Idealfiguren des Gott dankenden und für die Zurückgelassenen bittenden Verstorbenen".

2. W. NEUSS, "Die Oranten in der altchristlichen Kunst", in: Festschrift Paul Clemen, Bonn 1926, 130-149; idem, "Die Kunst der alten Christen", Augsburg 1926, 138-139.

3. WK 25.

4. De "oratio post sepulturam" in het "Gelasianum"; wat de Griekse liturgie betreft: J. GOAR, "ΕΥΧΟΛΟΓΙΟΝ sive Rituale Graecorum", Parijs 1647, 425.

5. WK 21.

neer zij, later, door bomen, bloemen of heiligen is omgeven.<sup>1</sup>

H. LOTHER herhaalt de these van NEUSS. Eerst is er van symbolisme sprake, dan van realisme: aanvankelijk is de orante personificatie van smeekgebed, namelijk van de gebeden voor de doden; weldra stellen de oranten, onder invloed van de bijbelse oranten, die immers bepaalde personen weergeven, overledenen voor, die bidden om in de hemel toegelaten te worden. Wanneer zij reeds in de hemel worden gedacht, aanbidden zij, of zijn zij voorsprekers ten bate van hun nabestaanden.<sup>2</sup>

Volgens P. STYGER kunnen we eigenlijk niet van oranten spreken, daar zij niet het gebedsgebaar maken, evenmin als de bijbelse uitreddingsgestalten. Bij het bidden horen namelijk ten hemel opgeslagen ogen en deze worden bij de "oranten" niet aangetroffen. Opgeheven handen duiden op schrik of jubelende vreugde. Bij de afbeeldingen der doden met opgeheven handen en van de bijbelse uitreddingsfiguren is sprake van een jubelgebaar.<sup>3</sup>

F. SUHLING<sup>4</sup> levert een bijdrage over het "zorgenkind der archeologen",<sup>5</sup> de orante, die in samenhang met de duif wordt bestudeerd. Wanneer de orante vergezeld wordt door één of meer duiven, hebben we niet met een personificatie (van het gebed of van de vrede) te maken, maar met de (ziel van de) overledene. De door de duif vergezeld orante is immers meestal gedifferentieerd naar leeftijd en geslacht. De overledene of de ziel bidt om de eeuwige vrede (gesymboliseerd door een duif met een takje) of het hemelse loon (een duif met een krans). Bevindt de orante zich in een paradijselijke omgeving, dan is er sprake van gebed in de zin van: vereniging met God (en

---

1. Samenvattende conclusie van NEUSS, "Die Oranten...", 142-143: "Man sieht, es geht eine klare Linie der Entwicklung von der übernommenen Personifikation der Bitte über das Bild der Seelen, denen man das Paradies erfleht, indem man sie selbst als bittend um die Zulassung in die Seligkeit darstellt, die dann zuversichtlich in den himmlischen Garten selbst und die Gemeinschaft der Heiligen versetzt werden, wo sie vielleicht auch schon als bittend für die auf Erden Zurückgelassenen gedacht werden zu dem Bilde der fürbittenden Märtyrer und schliesslich dem Mariens."

2. H. LOTHER, "Realismus und Symbolismus in der altchristlichen Kunst", Tübingen 1931, 41.

3. P. STYGER, "Die altchristliche Grabeskunst", München 1927, 33-36.

4. F. SUHLING, "Taube und Orante; ein Beitrag zum Orantenproblem", in: RQS 39 (1931) 333-354.

5. Ibid., 333.



fungeert de duif als onderdeel van het paradijselijke milieu, als "paradijsvogel", of symboliseert zij de zaligen).

Volgens F. GERKE<sup>1</sup> worden de twee centrale motieven van de oudste christelijke kunst gevormd door de Goede Herder met als tegenpool de orante. De herder staat voor Christus' verlossingsdaad, de reddende God, de orante voor de verloren en ten dode opgeschreven mensheid, die om uitredding smeekt.<sup>2</sup> Wanneer, vanaf 280, de orante in het midden van de sarcofaag komt te staan, tussen twee bomen in, en tussen algemene reddingssymbolen (de herder en de visser of twee herders) of temidden der "miracula", dan symboliseert zij de in de doop uitverkoren christenheid, de "pax christiana", en bevindt zij zich, God belijdend en aanbeddend, "in paradiso".<sup>3</sup>

Volgens E. STOMMEL<sup>4</sup> is de orante aanvankelijk een algemene aanduiding van de hulpbehoevende situatie waarin de zielen der overledenen zich bevinden. Langzamerhand, vanaf ongeveer 300, gaan de oranten (die individuele trekken kunnen krijgen) de zielen van bepaalde gestorvenen symboliseren. De toestand waarin zij verkeren, is er nog steeds een waaruit zij gered moeten worden. Er wordt gebeden om uitredding uit het lijden in de onderwereld, om het vuur van het oordeel te kunnen weerstaan, en tenslotte om de verrijzenis. De orante fungeert als een, in een afbeelding vastgelegd, en daardoor voortdurend, gebed, dat telkens weer door het gebed van de bezoekers van het graf geactualiseerd moet worden.<sup>5</sup>

---

1. F. GERKE, "Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst", in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 59 (1940) 41-42, 44-45, 63, 73; idem, "Spätantike und frühes Christentum", Baden-Baden 1967 (serie Kunst der Welt) 29-31, 38 vv.

2. GERKE, "Ideengeschichte...", 44-45: "Die verlorene Menschheit, die gläubig im Gebet die Hände emporstreckt zum rettenden Gott". Op. cit., 62: "Sinnbild der dem Tode verfallenen Menschheit, Verkörperung der Sehnsucht nach dem Paradies, Notgebet an den rettenden Gott". Op. cit., 41: "Die Orans ist nichts anderes als die Verkörperung der dem Tod verfallenen Menschheit, die betend die Arme aufhebt zum rettenden Hirten".

3. Op. cit., 63: "Sinnbild der in der Taufe auserwählten Christenheit, Verkörperung der Glaubensgewissheit und der pax christiana, nicht Hilferuf, sondern Bekenntnis und Anbetung".

4. E. STOMMEL, "Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik", Bonn 1954 (Theophaneia, X), 31 vv., 57.

5. Op. cit., 36: "Sie (sc. de oranten) ziehen den Beschauer hinein in ihren Kreis, damit er das nach antiker Auffassung im Bilde permanent gehaltene Gebet durch sein Mittun aktualisiere."

A. STUIBER<sup>1</sup> sluit aan bij NEUSS, die, zoals we al hebben gezien, een ontwikkeling aanneemt: eerst personificatie van het gebed, dan een biddende overledene. Ook STUIBER spreekt van de orante die aanvankelijk als personificatie voorkomt, en wel van het smeekgebed. Waarom smeekgebed? Omdat ook het gebed van de bijbelse oranten een smeekgebed is, een gebed om uitredding. Later is sprake van overledenen in gebedshouding: het betreft dan, door middel van naamsaanduiding en portrettering geïndividualiseerde, oranten. In beide gevallen, dat van de personificatie en dat van de individuele dode, wordt gebeden om lotsverbetering in het "interim" en om deelname aan de toekomstige verrijzenis. Wanneer, sinds het einde van de derde eeuw, de orante soms in een paradijselijke omgeving voorkomt, wordt het smeekgebaar gedachtenloos gebruikt als een lege geste, want in de hemel hoeft men niet meer te bidden om er toegelaten te worden. De bomen en de bloemen waarmee de herder en de orante omgeven kunnen zijn, hoeven overigens niet naar het hemelse paradijs te verwijzen: ze horen tot de natuurlijke entourage van de herder; bovendien kunnen ze fungeren als "fixering en vervanging van de graf- en dodencultus".<sup>2</sup> Bij één soort oranten denkt STUIBER niet aan afbeeldingen van overledenen (of een personificatie), maar aan vrome vrouwen die nog in het land der levenden verkeren: zij komen voor op filosofensarcofagen, samen met hun echtgenoten, die een boekrol in de hand hebben.<sup>3</sup>

Th. KLAUSER heeft een aparte studie gewijd aan de heidense voorgeschiedenis van de orante.<sup>4</sup> In de keizertijd komen oranten voor op munten, in de vorm van statuen en op grafreliëfs. In de numismatiek en volronde plastiek is de orante vrouwelijk en personifieert zij de "pietas erga deos". In de funeraire kunst treden ook mannelijke oranten op: de biddende gestalten kunnen individuele personen weergeven, en wel de doden, afgebeeld zoals zij

---

1. A. STUIBER, "Refrigerium interim; die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst", Bonn 1957 (Theophaneia, XI), 186 vv.

2. Op. cit., 194: "Bei der Beurteilung der Hirten-, Garten- und Blumenidyllkunst am Grabe ist immer zu beachten, dass hier zu einem beträchtlichen Teile Fixierungen und Ersatzbildungen von realen Elementen der Grab- und Totenpflege vorliegen..."

3. Op. cit., 191: "Leser und Beterin sind individuelle Gestalten, als Lebende, nicht als Verstorbene dargestellt."

4. "Studien", II.

baden en offerden toen zij nog leefden, dus als vrome mensen,<sup>1</sup> óf nabestaanden, die zich rond het graf hebben verzameld om de overledenen cultisch te vereren.<sup>2</sup> Ook in de grafkunst kan de orante als personificatie van de "pietas" voorkomen.<sup>3</sup> De christenen namen van de contemporaine kunst de orantengestalte over als personificatie van de "pietas" of als individuele persoon. De theorie van KLAUSER over het koppel orante-criofoor als personificaties van de "pietas" en "humanitas" is al eerder ter sprake gekomen.<sup>4</sup>

Volgens K. WESSEL<sup>5</sup> staat de (vrouwelijke) orante voor de Kerk,<sup>6</sup> zeker wanneer zij zich in het gezelschap van de Goede Herder bevindt. Zij aanbidt haar Heer, is met Hem in het gebed verenigd, spreekt bij Hem ten beste voor levenden en doden. Zij is gesluierd of met paarlen getooid zoals het een bruid betaamt. Zij staat, als de apostolische Kerk, tussen Petrus en Paulus in, de "ecclesia ex circumcisione et gentibus". Wanneer de orante een portretkop heeft, identificeert de overledene zich met de Kerk. Ook is het mogelijk dat in dit geval van de "anima salvata" gesproken kan worden.<sup>7</sup>

Voor E. SAUSER<sup>8</sup> verwijst de orantenhouding vooral naar Christus en het kruis. Hij citeert Vaders om te laten zien, hoe men in allerlei vormen van uitbreiding (ra, ploeg, trofee) het kruis herkende. Ook het gebedsgebaar (en de orantengestalte) is een kruisteken.<sup>9</sup> Voor het einde van de derde eeuw, wanneer de orante nog niet geïndividualiseerd optreedt, staat Christus op de voorgrond: de orante betekent niet een bepaalde christen, maar de christen als zodanig, die bidt, met andere woorden, verenigd is met God, en

---

1. "Studien", II, 128-129.

2. "Studien", V, 117-118.

3. "Studien", VII, 72.

4. Pag. 135.

5. K. WESSEL, "Ecclesia orans", in: ArchAnz 70 (1955) 315-334.

6. Op. cit., 329: "So werden wir, von wenigen Ausnahmen vielleicht abgesehen, die Orans in der Katakombenmalerei und in der Sarkophagplastik recht verstehen, wenn wir in ihr die Kirche verkörpert sehen, die Braut Christi, die ihrem Bräutigam und Herrn in der allein vor Gott angemessenen Haltung, der Haltung des Gebetes, gegenübersteht."

7. Op. cit., 327-328.

8. E. SAUSER, "Frühchristliche Kunst, Sinnbild und Glaubensaussage", Innsbruck enz. 1966, 199-219.

9. Op. cit., 219: "Was bisher über die Kreuzform des betenden Menschen bei den Vätern gesagt wurde, lässt eindeutig erkennen, dass wir es in den Oranten der frühesten christlichen Kunst auch, oder besser gesagt, vor allem mit verhüllten Kreuzesbildern zu tun haben."

die zich terugtrekt om de in hem aanwezige en in hem biddende Christus, die altijd één is met de Vader, naar voren te laten komen.<sup>1</sup> Later kan het accent op de zielen van bepaalde overleden christenen komen te liggen.

W. LOWRIE<sup>2</sup> onderscheidt twee soorten oranten: algemeen symbolische gestalten én gestalten die in betrekking staan tot bepaalde personen. Bij beide soorten is de orantenhouding een geloofsgebaar: of het gebed nu smeekbede is om uitredding of dankgebed na de redding, in beide gevallen is sprake van uitdrukking van geloof. De eerstgenoemde categorie oranten symboliseren het geloof van de Kerk, of de Kerk die, door middel van het orantengebaar, uitdrukking geeft aan haar geloof. Deze abstracte gestalten zijn, evenals het woord "ecclesia", vrouwelijk. De oranten van de tweede categorie symboliseren zielen van overledenen, welke zich in een staat van gelukzaligheid bevinden. Deze symbolisering geschiedt op een meer abstracte manier, wanneer bijvoorbeeld een vrouwelijke orante de ziel van een man symboliseert. Er kan ook sprake zijn van, meer concrete, "spirit portraits".

Volgens L. DE BRUYNE<sup>3</sup> is de orante oorspronkelijk de belichaming van een abstract concept: de vrede van het paradijs, die door de zielen der overledenen genoten wordt.<sup>4</sup> We hebben dan te maken met de orante als een geïsoleerde gestalte, een onpersoonlijke personificatie, die overigens ook mannelijk kan zijn, en vermenigvuldigd in een en hetzelfde vlak voor kan komen, bijvoorbeeld op het gewelf van een "cubiculum": één dergelijke orante

---

1. Op. cit., 208.

2. W. LOWRIE, "Art in the Early Church", New York 1965 (Harper Torchbook) 45-49.

3. L. DE BRUYNE, "Arcosolio con pitture recentemente ritrovato nel cimitero dei SS. Marco en Marcelliano a Roma", in: RivAC 26 (1950) 200; idem, "Due nuovi sarcofagi paleocristiani con data consolare", in: RivAC 27 (1951) 142; idem, "Les 'lois' de l'art paléochrétien comme instrument herméneutique", in: RivAC 35 (1959) 164-167, 185-186; idem, "Les 'lois' de l'art paléochrétien comme instrument herméneutique", in: RivAC 39 (1963), 13, 25, 32, 35, 38, 71, 89-90.

4. De orante is "la figura generica della pace che godono le anime elette nel paradiso del Buon Pastore": RivAC 27 (1951) 142. De oranten zijn "personificazioni dello stato in cui sono ideate le anime dei defunti in genere": RivAC 26 (1950) 200. De orante belichaamt de "béatitude dans la paix éternelle": RivAC 39 (1963) 71.

zegt evenveel als twee of vier. Het onpersoonlijke, symbolische karakter van zo'n orante kan worden onderstreept door de aanwezigheid van een "piédouche végétal" of sokkel.<sup>1</sup> Wanneer deze orante zich in het gezelschap van de herder bevindt, is uitdrukking gegeven aan de idee van de "soteria", actief en passief gezien: aan de ene kant een gesluierde verwijzing naar de bewerker van de verlossing, aan de andere kant een beeld dat het bewerkte resultaat symboliseert;<sup>2</sup> de orantengestalte drukt, met andere woorden, uit: het gered zijn.

Na verloop van tijd<sup>3</sup> echter wordt de orante geïndividualiseerd: een leeftijd wordt aangeduid, de orante krijgt een portretkop, er wordt een naam bijgeschreven. Thans hebben we "bepaalde personen die in de staat van de gelukzaligheid verkeren" vóór ons.<sup>4</sup> Het individu wordt geplaatst in de toestand die door de hierboven besproken onpersoonlijke orante wordt gesymboliseerd.

Als gebedsgebaar drukt de orantengeste vereniging met God uit. Dat er van "Notgebet" geen sprake is, blijkt uit de omgeving van de orante: olijf- of palmbomen, apostelen, sterren, waardoor een paradijselijke situatie wordt aangeduid; de duif met het takje in de snavel, die de orante kan vergezellen, is een equivalent voor "vrede". Er wordt overigens niet geaffirmeerd dat de overledene reeds in de hemel is. De orante in een paradijselijke omgeving is een wensbeeld: uitdrukking van de heilswens en de heilse zekerheid zoals die leven bij de nabestaanden met betrekking tot degenen die in Christus hebben geleefd.

---

1. RivAC 39 (1963) 13, 25, 32, 35, 38.

2. "La *ορνιθία* contemplée, d'une part, dans l'allusion voilée à Celui qui en fut le mandataire et d'autre part, dans l'image qui symbolise le résultat final de son œuvre": RivAC 39 (1963) 90, n. 188.

3. In RivAC 26 (1950) 200, n. 7, wordt WK 21, 2 (in Priscilla: cat. II, 288) als enig zeer vroeg voorbeeld van individualisering genoemd. In Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia 32 (1960) 7 zegt DE BRUYNE: "La forma ideale e individuale dell'Orante non solo coesistono sin dall'origine, escludendo ogni evoluzione..."

4. RivAC 26 (1950) 200: "determinate persone che godono dello stato della beatitudine"; cf. RivAC 27 (1951) 142.

## Proeve van conclusie

Wat blijkt wanneer we al deze oranteninterpretaties de revue laten passeren?

1. De meeste auteurs maken onderscheid tussen de orante als abstracte symbolische gestalte en de geïndividualiseerde orante. Deze distinctie wordt terecht gemaakt. Zo hebben we hierboven al gezien, hoe op de Romeinse catacombenfresco's lang niet alle oranten bepaalde overledenen kunnen weer-geven: waarschijnlijk minder dan drie op de tien.<sup>1</sup>

2. Verschillende auteurs interpreteren het onderscheid tussen de abstracte en de geïndividualiseerde orante als een ontwikkeling: van personificatie tot een bepaalde persoon. Uit het feit dat, in de christelijke kunst, de orante van meet af aan het portret van een bepaalde dode kan zijn (bijvoorbeeld de vrouwelijke en de mannelijke orante op een fresco in de catacombe van Priscilla, vlak bij de herder en Maria met het Kind en de profeet (afb. 41),<sup>2</sup> en de vrouwelijke orante met de niet uitgewerkte portretkop naast de zittende "wijsgeer", eveneens met een kop waarvan de individuele trekken nog niet zijn aangegeven, op de sarcofaag in de Santa Maria Antica: afb. 11),<sup>3</sup> blijkt dat van een ontwikkeling geen sprake is. Trouwens, reeds vóór het verschijnen van de eerste christelijke oranten, treedt de biddende gestalte reeds op óf als personificatie ofwel geïndividualiseerd.

3. De orante als abstracte symbolische figuur wordt geïnterpreteerd als gebedspersonificatie (SCHULTZE, WULFF, NEUSS, LOTHER, STUIBER), als aanduiding van een bepaalde toestand: een van hulpbehoevendheid (STOMMEL), of van paradijselijke vrede (DUTSCHKE, DE BRUYNE), als symbool van de verloren en om uitredding smekende mensheid of van de verlore christenheid (GERKE),

---

1. Pag. 92.

2. Cat. II, 288: 1ste helft 3de eeuw.

3. Cat. I, 78 (= II, 142): 3de kwart 3de eeuw.

als weergave van de gelovige zielen of gelukzaligen in het algemeen (respectievelijk KRAUS en VON SYBEL), als beeld van de christen in wie Christus en het kruis zichtbaar worden (SAUSER), als verpersoonlijking van de Kerk (DE ROSSI, WESSEL, LOWRIE).

Wat betreft de interpretatie van de orante als gebedspersonificatie: het staan met uitgebreide handen is inderdaad, bij heidenen,<sup>1</sup> joden en christenen, de houding van iemand die bidt. In 1 Kon. 8,22 wordt Salomo beschreven als staande orante: "daarop ging Salomo vóór het altaar des Heren staan..., breidde zijn handen uit naar de hemel en zeide...". In deze en andere teksten wordt ook aangegeven, waarheen de handen zijn uitgestrekt: naar de hemel,<sup>2</sup> naar God,<sup>3</sup> naar een vreemde god,<sup>4</sup> naar het heiligdom.<sup>5</sup> De opgeheven handen kunnen lofprijzing of smeekgebed begeleiden: "Heft uw handen op naar het heiligdom en prijst de Heer",<sup>6</sup> "Toen hieven de priesters de handen ten hemel, en smeekten Hem...".<sup>7</sup> De naar God uitgestrekte handen symboliseren het hart van degene die bidt: "Laten wij met de handen ons hart opheffen tot God in de hemel".<sup>8</sup> Mozes temidden van Aäron en Hur,<sup>9</sup> de farizeeër die in de tempel stond te bidden,<sup>10</sup> en Jezus, biddend in Gethsémane:<sup>11</sup> zij alleen worden, op de wanden van de Santa Maria Maggiore en van de Sant'Apollinare Nuovo, als staande oranten weergegeven (terwijl in Ex. 17,12 sprake is van een zittende Mozes, en in Luc. 22,41 van een knielende Jezus).

Ook bij Vaders komen teksten voor waaruit blijkt dat het staan met opgeheven hoofd en uitgestrekte handen een gebruikelijke gebedshouding is: "Opziende naar Hem bidden wij christenen met de handen uitgestrekt, daar zij onschuldig zijn, met ongedekt hoofd, omdat wij ons niet behoeven te schamen en zonder voorbidder, omdat wij met het hart bidden".<sup>12</sup> In de orantenhou-

---

1. Zie p. 110 vv.

2. 1 Kon. 8,22; Makk. 14,34.

3. Ezra 9,5; ps. 88,10; 134,6; Klaagl. 2,19; 3,41.

4. Ps. 44,21.

5. Ps. 134,2.

6. Ps. 134,2; vgl. ps. 63,5.

7. 2 Makk. 14,34.

8. Klaagl. 3,41; andere teksten waarin gesproken wordt van bidden met uitgebreide handen: ps. 141,2; Jes. 1,15; Makk. 15,12; 1 Tim. 2,8.

9. Ex. 17,8 vv.

10. Luc. 18,9 vv.

11. Mt. 26,36 vv. en parallelplaatsen.

12. Tertullianus, "Apologeticum", 30, 4. Vertaling: Chr. MOHRMANN (Utrecht-Brussel 1951, 88).

ding herkende men het kruis: "wij, evenwel, heffen de handen niet alleen op, maar strekken ze ook uit, en, ons vormend naar het model van het lijden van de Heer, belijden wij ook in het gebed Christus".<sup>1</sup> "Heel, treffend zegt men dat iemand die bidt lijkt op de Gekruisigde, zowel door zijn lichaams-houding als door zijn zielsgesteltenis".<sup>2</sup> De naar de hemel opgeslagen ogen en uitgestrekte handen zijn een veruitwendiging van de innerlijke houding van degene die bidt: "Ofschoon er immers talloze houdingen van het lichaam zijn, lijdt het geen twijfel, dat de houding, waarbij men de handen uitstrekt en de ogen omhoog heft, boven alle te verkiezen is; omdat men dan ook in het lichaam een beeld draagt van de houding, die aan de ziel past bij het gebed".<sup>3</sup> Deze citaten laten zien, hoe men achteraf de vanzelfsprekend overgenomen orantenhouding een eigen christelijke interpretatie en inhoud wil geven.<sup>4</sup>

Uit het feit dat de uitgebreide handen een gebedsgebaar vormen, volgt niet dat de orante een gebedspersonificatie is. Deugden, zoals de "pietas", kunnen gepersonifieerd optreden, handelingen, zoals het orantengebaar er een is, of, om een ander voorbeeld te noemen, de "dextrarum iunctio", echter niet. Nu bevindt zich op het koepelfresco van een grafkapel, de zogenaamde "kapel van de Vrede", in El-Kharga (Egypte), een orante met als bij-

---

1. Tertullianus, "De oratione", XIV (CCL, I, 265): "Nos vero non attollimus tantum, sed etiam expandimus et, dominica passione modulata, tum et orantes confitemur Christo."

2. Asterius van Amaseia, preek over "Twee mensen gingen op naar de tempel om te bidden". Vertaling: F. VAN DER MEER - G. BARTELINK, "Zestien preken van Asterius, bisschop van Amaseia", Nijmegen 1976, 264.

3. Origenes, "Het gebed", 31, 2. Vertaling: P. STEUR (in serie "Levensbronnen", Brugge-Utrecht 1965, 120).

4. E. VON SEVERUS, s.v. "Gebet", in: RAC, VIII, 1232: "Alle diese Deutungen sind typisch für den Versuch, dem antiken Gestus nachträglich einen christl. Sinn zu geben u. ihn an wesentlichen Stellen in die christl. Vorstellungswelt zu integrieren." Vgl. L. VON SYBEL, "Christliche Antike", Marburg 1906, 258: "Die geistreichen Kirchenväter, immer geneigt, zu kombinieren und zu allegorisieren, fanden im Schema der ausgebreiteten Arme eine Reminiszenz an den Gekreuzigten; das ist natürlich sekundär hineingedeutet..." Nog meer vadersteksten vindt men bij: F.J. DOLGER, "Sol salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum", Münster i.W. 1925 (Liturgiegeschichtliche Forschungen, Heft 4/5), 301-320; E. SAUSER, "Frühchristliche Kunst, Sinnbild und Glaubensaussage", Innsbruck enz. 1966, 208-219; VON SEVERUS, op. cit., 1230-1232.



schrift: EYXH, Gebed, temidden van bijbelse voorstellingen en gestalten, en allegorische figuren als de Vrede en de Gerechtigheid.<sup>1</sup> De "pietas"-legende op Romeinse orantenmunten uit de tweede en derde eeuw evenwel geeft eerder aan, in welke richting de betekenis van de christelijke orante als abstracte gestalte gezocht moet worden dan het bijschrift op het vijfde-eeuwse Egyptische fresco.

De onpersoonlijke orante zou misschien het beste geïnterpreteerd kunnen worden als een abstracte symbolische of allegorische gestalte (het woord personificatie kan wellicht beter vermeden worden, omdat er ook mannelijke abstracte oranten voorkomen, en personificaties doorgaans vrouwelijk zijn), die fungeert als een "hiëroglief" met de betekenis van "pietas". Deze deugd moet dan worden verstaan als een gericht-zijn op God (hetgeen "eo ipso" verlost-zijn betekent). In dit verband kan gewezen worden op de bijbelplaatsen en vaderteksten waarin sprake is van het uitstrekken der handen naar de hemel, naar God, als veruitwendiging van "de houding die aan de ziel past".

De orante als zodanig betekent: toewending tot God, zonder nadere omschrijving. De gestalte met de uitgebreide handen verwijst dus niet, in het bijzonder en exclusief, naar een toestand van hulpbehoevendheid vanwaaruit men zich richt tot God, of een van paradijselijke vrede, of naar de zielen der overledenen, of naar de christen als beeld van Christus of van de gekruisigde, of naar de Kerk. Wel kan de idee van toewending tot God toegepast worden op bepaalde individuen (oudtestamentische uitreddingsgestalten, bepaalde overledenen: wanneer een geïndividualiseerde orante zich bij een graf bevindt; martelaren, Maria) of kan de orante in een bepaald kader geplaatst worden (bijvoorbeeld in een paradijselijke omgeving welke gesuggereerd wordt door bomen, planten en bloemen).

De abstracte orante kan al of niet in funerair verband optreden. Twee voorbeelden, een heidens en een christelijk, van niet-funeraire oranten: de orante, in stuc, aan de linker zijwand van de onderaardse basiliek bij de Porta Maggiore (50 n.C.),<sup>2</sup> de orante in een zaal onder de Santi Giovanni e

---

1. VAN DER MEER, "Atlas", afb. 345.

2. JbAC 2 (1959) pl. 9b.

Paolo, op een wandfresco van driehonderd jaar later.<sup>1</sup> Welke kan de betekenis zijn van de orante als abstracte, vaak vrouwelijke, soms decoratief verdubbelde, symbolische gestalte, wanneer deze voorkomt, bijvoorbeeld op het gewelffresco van een grafkamer in de catacomben of op een sarcofaagrelief? Er is veel voor te zeggen, dat de orante hier, vagelijk en wat clichématig, naar de "pietas" verwijst van de in de grafkamer of sarcofaag bijgezetten, aangezien deze gestalte een onderdeel vormt van de decoratie van hun graf.

4. De geïndividualiseerde orante is geïnterpreteerd als het beeld van de ziel van een bepaalde overledene (o.a. DE ROSSI, KRAUS, BOVINI,<sup>2</sup> LOWRIE), die zich richt tot de bezoekers van het graf en om zijn gebed vraagt (LIELL), of God bidt, tot de zaligheid toegelaten te worden (NEUSS, LOTHER), of om gered te worden uit de onzekerheden van het "interim" (STOMMEL), of die voor de nabestaanden ten beste spreekt (WILPERT). Anderen vermijden het woord "ziel" en spreken van overledenen, die zich in een toestand van zaligheid bevinden (DE BRUYNE), of God aanbidden (VON SYBEL: "adoranten", SCHULTZE, WULFF), of bidden om een lotsverbetering in het "interim" (STUIBER).

Aangezien de gegevens over de dode die vermeld worden in de inscripties op loculusplaten, in bijna alle gevallen overeenstemmen met het geslacht en de leeftijd van de op deze grafstenen voorkomende oranten,<sup>3</sup> ligt het niet voor de hand om de geïndividualiseerde orante, zoals deze, niet alleen op grafstenen, maar ook elders in de funeraire kunst voorkomt, te interpreteren als het symbool van de ziel van de gestorvene. Wat ons in het opschrift aangaande de overledene wordt medegedeeld (naam, leeftijd, datum van sterven en begravenis, status, deugden) betreft de dode zonder meer, zijn persoon, en niet alleen maar zijn ziel. Met de schriftelijke gegevens omtrent de dode correspondeert zijn beeltenis.

Het orantengebaar en de boekrol in de hand verschillen niet zo heel veel

---

1. A. PRANDI - G. FERRARI, "The Basilica of Saints John and Paul on the Caelian Hill", Rome 1958, pl. 38.

2. BOVINI, "I sarcofagi", 60-62.

3. Zie p. 171.

van elkaar wat betekenis betreft: Susanna wordt als orante of met een boekrol in de hand afgebeeld;<sup>1</sup> de sarcofaag in de Santa Maria Antica (afb. 11)<sup>2</sup> en een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano (afb. 13)<sup>3</sup> geven twee voorbeelden van een echtpaar te zien, waarvan de een in orantenhouding is weergegeven, de ander met als attribuut de "rotulus". Bij de dode die met een boekrol in de hand wordt afgebeeld, denkt niemand, meer in het bijzonder, aan de ziel van de overledene. Ook vanuit het gezichtspunt van de analogie tussen rotulusfiguur en orante is er dus geen reden om bij de laatste gestalte speciaal aan de ziel te denken.

Pas in de middeleeuwen wordt de orante aangetroffen als weergave van de ziel. Dan zien we hoe twee engelen haar, klein en soms naakt, opnemen, en, binnen een "clipeus" of op een doek, naar boven dragen; beneden ligt het ontzielde lichaam, boven is God, in de tussenzône bevinden zich de onstoffelijke geesten en de opvarende ziel.<sup>4</sup>

Wat de activiteit van de orante betreft: zoals de geopende boekrol naar de "handeling" van het lezen verwijst, zo kan ook het gebaar van de opgeheven handen een actueel zich voltrekkend bidden vergezellen. Dit is het geval op het grafaltaar van Ianuarius, waar, op de linker zijkant, de overledene biddend en offerend staat afgebeeld.<sup>5</sup> Op de rechter zijkant van de sarcofaag "van de Goede Herder" te Split bevinden zich, aan weerszijden van een poort, enkele vrouwelijke en mannelijke oranten: nabestaanden, die biddend het, aan de voorzijde afgebeelde, gestorven echtpaar hun eer komen betuigen.<sup>6</sup> De mozaïeken met Mozes tijdens de veldslag tegen de Amalekieten, de farizeeër in de tempel en Jezus in de Hof van Olijven, allen als oranten weergegeven,<sup>7</sup> zijn illustraties van bijbelse gebeurtenissen, waar van actu-

---

1. Zie p. 122, 123, 126, 127.

2. Cat. I, 78 (= II, 142).

3. Cat. I, 43 (= II, 85).

4. Zie F.L. BASTET, "Die Geburt der Seele, das Ludovisiche Relief", in: Bulletin van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 40 (1965) 30-31, 40-42; H.E. s'JACOB, "Beschouwingen over christelijke grafkunst, voornamelijk in Frankrijk en Italië", Leeuwarden 1950, 82-88; E. PANOFSKY, "Tomb Sculpture", London 1964, 59-61.

5. Zie p. 114-115.

6. Cat. I, 110.

7. Zie p. 191.

eel gebed sprake is. Meestal is de functie van het orantengebaar te vergelijken met die van het attribuut, zoals ook de opgerolde "rotulus" bij wijze van attribuut aan de "palliatius" is meegegeven. De boekrol en het uitbreiden der handen duiden dan niet op een bepaalde handeling, die van het lezen of bidden, maar op een houding, die van de vrome of van de "mousikos aner". We hoeven ons dan niet precies af te vragen: welke is de inhoud van het gebed van de orante, smeekt deze gestalte, voor zichzelf of voor de nabestaanden, of aanbidt zij? De orantenhouding karakteriseert de afgebeelde als een met God verbonden, een vroom mens. Wellicht moeten we op deze godsverbondenheid niet te veel nadruk leggen en kunnen we beter zeggen: de als orante weergegeven dode wordt, evenals de man met de boekrol, als gelovige aangeduid.

Verwijst de geïndividualiseerde orante, de afbeelding van de als gelovige gekarakteriseerde dode, naar het verleden, het heden of de toekomst: wordt de overledene afgebeeld zoals hij was tijdens zijn leven, is er met andere woorden sprake van een retrospectief portret? Of wordt hij weergegeven volgens de toestand waarin hij zich nu, na de dood, bevindt, als het ware verheerlijkt, of volgens de toestand waarin hij zich eens bevinden zal en hebben we een prospectief portret voor ons? Hoogstwaarschijnlijk is het dit alles ineen: het portret van de gestorvene, zoals hij geleefd heeft en zoals hij voortleeft, in de herinnering der mensen en, naar men hoopt en gelooft, bij God. Vooral wanneer de orante bijvoorbeeld geplaatst is in een paradijselijke omgeving, kan van een prospectief portret gesproken worden. Hier moet evenwel de opmerking worden gemaakt, dat deze paradijselijke omgeving niet zozeer de zekerheid uitdrukt dat de dode zich reeds in een gelukzalige toestand bevindt, maar veeleer een verwachting en vertrouwen dat hij "in paradiso" is of zal zijn: er is sprake van een wensbeeld.<sup>1</sup>

---

1. Vgl. DE BRUYNE, "lois" (1959), 185-186: "l'art figuratif... présente 'comme' accompli ce que les épitaphes implorent. ... agir 'comme si' une chose était n'est pas encore affirmer que cette chose est réellement. ... l'art... n'affirme pas, mais étale sous les regards des visiteurs l'album ... du salut éternel promis, et donc assurément destiné aux fidèles du Christ."

5. De vrouwelijke oranten vormen tegenover de mannelijke een overweldigende meerderheid. Zo komt op de 224 sarcophagen of sarcofaagdeksels met oranten slechts 23 maal een mannelijke orante voor.<sup>1</sup> Een dergelijke overmacht kan gedeeltelijk verklaard worden door het feit dat een vrouwelijke orante dikwijls moet worden geïnterpreteerd als een abstracte gestalte, een personificatie. Verklaringen die uitgaan van de "diepere religieuze aanleg" van de vrouw,<sup>2</sup> of van de "sterkere schilderachtige werking van vrouwelijke gestalten",<sup>3</sup> lijken minder ter zake te zijn.

Maar ook de geïndividualiseerde oranten zijn merendeels vrouwelijk. Zo zijn van de oranten die in de Romeinse catacomben geschilderd zijn en die (mogelijkerwijze) bepaalde overledenen weergeven, ongeveer zestig vrouwelijk, twintig mannelijk en tien kinderen. Dezelfde verhouding keert terug bij de oranten waarvan we, vanwege een bijschrift, zeker weten dat er bepaalde doden mee bedoeld zijn: zeventien vrouwen, vijf mannen en vier kinderen (meisjes).<sup>4</sup> Boven<sup>5</sup> is reeds het vermoeden geuit dat doorgaans alleen maar de man in de gelegenheid was om een grafmonument te laten maken voor zijn vrouw, en dat omgekeerd de vrouw niet over de middelen beschikte om te zorgen voor een grafteken voor haar man.

---

1. Pag. 77.

2. V. SCHULTZE, "Die Katakomben, die altchristlichen Grabstätten", Leipzig 1882, 133-134, verklaart het grote aantal vrouwelijke oranten als volgt: "Dass diese Darstellungen in überwiegender Anzahl Frauen angehören, erklärt sich aus der tieferen religiösen Anlage und Stimmung des Weibes und ist zugleich ein Zeugnis für die gesteigerte Werthschätzung der Frau im Christenthume." E. SAUSER, "Frühchristliche Kunst", Innsbruck enz. 1966, 214, schrijft in verband met het grote aantal vrouwelijke oranten: "Gerade in der Wahl der weiblichen Form der Orantengestalt sollte das Symbol der Hingabe besonders deutlich herausgestrichen werden, ist doch das Weib schlechthin das Bild des Strebens nach dem Geöffnetsein und nach der Vereinigung, auch im Bezug auf das Göttliche."

3. In navolging van WILPERT (WK, p. 112) schrijft C.M. KAUFMANN, "Handbuch der christlichen Archäologie", Paderborn 1922<sup>3</sup>, 272: "Die stärkere malerische Wirkung weiblicher Gestalten erklärt das Vorwiegen weiblicher Oranten, auch am Grabe männlicher Verstorbener..." L. VON SYBEL, "Christliche Antike", I, Marburg 1906, 262, merkt op: "Nach Wilpert hatten die Künstler an ihnen (sc. vrouwelijke oranten) mehr Geschmack gefunden, weil sie malerischer waren... eine etwas überraschende Erklärung bei einem Gelehrten, der die Malereien von der so antifemininen Geistlichkeit wenn nicht diktirt, so doch überwacht glaubt..."

4. Vgl. p. 93. Wat de grafstenen betreft: zie p. 171 vv.

5. Pag. 175.

### HOOFDSTUK III. DE DODE ALS ADORANTE

#### 1. Christus als "basileus"

Werd in de tetrarchische en Constantijnse kunst het centrum van de sarcofaag dikwijls ingenomen door een orante, vanaf het vierde en vijfde decennium der vierde eeuw begint Christus meer in het middelpunt te geraken: de compositie wordt van antropocentrisch christocentrisch. Christus, die, als wonderdoener, voorheen verschillende malen op één sarcofaag voorkwam, als een telkens terugkerende figuur uit een stripverhaal, laat zich nu maar één keer zien, maar dan heel nadrukkelijk. De sarcophagen met het doorlopende fries van vroeger maken nu plaats voor monumenten waarvan de voorzijde, en soms ook de zijkanten, door een architectonische indeling zijn geleet (zuil-, pilaster-, stadspoortsarcofagen): in het middelste compartiment bevindt zich dan Christus of de kruistrofee. In plaats van de oudtestamentische uitreddingsfiguren, de Petrusscènes en de "miracula", in een niet al te vaste volgorde over het vlak verdeeld, thans een aantal gestalten, centripetaal aan weerszijden van Christus opgesteld.

Hoe begint Christus er sinds de laatconstantijnse tijd uit te zien?<sup>1</sup> Algemeen gesproken kan men zeggen dat Hij met gelijke eer wordt omgeven als de keizer. Nu deze zich aan de nieuwe religie gewonnen heeft gegeven, leent hij Christus zijn keizerlijk apparaat. Christus wordt omgeven met het ceremonieel van het hof.

In de compositie van de "traditio legis" staat een baardige Christus, een nimbe om het hoofd, op de vierstromenberg. Zijn rechterarm heeft Hij opgeheven en de hand uitgestrekt. In zijn linkerhand houdt Hij een uitgerold "volumen". Rechts komt Petrus, met het gemmenkruis over de linker schouder, als het ware aanlopen om het neervallende gedeelte van de rol in zijn bovenkleed op te vangen. Links staat een acclamerende Paulus. Aan

---

1. J. KOLLWITZ, s.v. "Christusbild", in: RAC, III, 15 vv.; H. AURENHAMMER, s.v. "Christus", in: H. AURENHAMMER, "Lexikon der christlichen Ikonographie", Wien 1959 vv., 469 vv.; N. KING, "There 's such Divinity doth hedge a King", Edinburgh 1959.

weerszijden bevinden zich de overige, acclamerende, apostelen. Verder ziet men palmbomen en, tussen de takken van een van deze, de feniks. Onderaan loopt soms het fries met de twaalf lammeren, komende uit Bethlehem en Jeruzalem naar het Lam op de vierstromenberg.

De meeste elementen, waaruit de compositie van de "traditio legis" is opgebouwd, zijn van keizerlijke oorsprong:<sup>1</sup> - de opgeheven rechterarm en de uitgestrekte hand: het gebaar van "Sol invictus", welke geste in de derde eeuw werd overgenomen door de keizer, die zich zodoende als heerser over de hele wereld wilde laten kennen; - de omhulde handen van Petrus: volgens het hofceremonieel moet men, wanneer men de keizer iets aanbiedt of iets van hem ontvangt, de handen omhullen (dit gebruik is afkomstig van het hof van de Achaemeniden, en komt, via de hellenistische hoven, tijdens de tetrarchie, of reeds eerder, in Rome terecht); - Petrus draagt het kruis zoals de vaandeldrager het "vexillum" van de keizer; - het acclameren der apostelen: in de Romeinse en vroegbyzantijnse kunst wordt de keizer, wanneer het barbaren betreft, vereerd door middel van de voetval, wanneer het Romeinen betreft, door middel van de acclamatie (in werkelijkheid beoefenden, vanaf de Severi, ook de Romeinse onderdanen zelf de proskynese).

Van bijbelse, meer in het bijzonder van Apocalyptische, oorsprong zijn: het Lam,<sup>2</sup> de twaalf lammeren (de apostelen, en ook de honderdvierenveertigduizend: 12 is de wortel van 144),<sup>3</sup> de rivier van water des levens, en het geboomte des levens (de vier stromen en de palmen).<sup>4</sup>

---

1. A. ALFOLDI, "Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe", in: *RomMitt* 49 (1934) 1-118; A. GRABAR, "L'empereur dans l'art byzantin; recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient", Paris 1936, passim, o.a. 147-149 ("prostratio" en "acclamatio"); K. WESSEL, "Christus Rex; Kaiserkult und Christusbild", in: *ArchAnz* 68 (1953) 131 vv.; W.N. SCHUMACHER, "Dominus legem dat", in: *RQS* 54 (1959) 2 vv.

2. Het Lam op de berg Sion en de 144.000: Apoc. 14,1.

3. F. VAN DER MEER, "Maestas Domini; théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien", *Città del Vaticano* 1938 (*Studi di antichità cristiana*, XIII), 48.

4. Apoc. 22,1-2. Vgl. 7,17: "Want het Lam... zal hen weiden en hen voeren naar waterbronnen des levens..."; 2,7: "Wie overwint, hem zal Ik geven te eten van de boom des levens, die in het paradijs Gods is."

Wat de betekenis van de "traditio legis"-voorstelling betreft:<sup>1</sup> deze scène verwijst niet naar een wetsovergave aan Petrus, in de zin van een bevestiging van zijn primaatschap.<sup>2</sup> De term "traditio" is misleidend. Er vindt namelijk geen overdracht plaats. Wanneer de keizer iets aanreikt, zit hij; bovendien geeft men niet met de linkerhand, en wordt nooit een geopend boek overgereikt.<sup>3</sup> De geopende boekrol in de linkerhand van Christus "legem dans" in de doopkerk van Soter te Napels geeft te lezen: "Dominus legem dat". Hetzelfde is geschreven in de opengeslagen "codex" in de linkerhand van Christus op de Concordius-sarcofaag te Arles (afb. 58).<sup>4</sup> Er staat niet: "Christus legem dat Petro". "Legem dare" betekent: als wetgever optreden, niet: de wetsrol overreiken aan een bepaalde persoon. Op de sarcofaag van Concordius ontbreekt trouwens de lichtgebogen Petrus met de omhulde handen, en kan dus van een "traditio" geen sprake zijn. De houding van Petrus in de "traditio legis"-voorstelling hoeft niet op een ontvangen te duiden. Deze houding kan de eerbied uitdrukken van degene die tot Christus nadert.<sup>5</sup> De geopende boekrol duidt op een openbaring. Degene die openbaart is een keizerlijke overwinnaar: Petrus draagt de kruistrofee; waar Christus "legem

---

1. Vgl. C. DAVIS-WEYER, "Das Traditio-legis-Bild und seine Nachfolge", in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, III, 12 (1961) 23-29; W.N. SCHUMACHER, "Dominus legem dat", in: RQS 54 (1959) 10-29; idem, "Eine römische Apsiskomposition", in: RQS 54 (1959) 138; SOTOMAYOR, "S. Pedro", 139-143; idem, "Über die Herkunft der 'Traditio legis'", in: RQS 56 (1961) 215, 229-230. SCHUMACHER, "Dominus legem dat", 22-23: "In soteriologischer Gesamtschau werden Auferstehung, Erscheinung und Wiederkehr Christi zum Gericht in dem einen Bild des 'Dominus legem dat' zusammengezogen. Historisch auseinanderliegende Momente verdichten sich in dieser Darstellung ebenso, wie in der des Triumphkreuzes auf Passionssarkophagen, das Symbol für Tod, Auferstehung und die Eschata zugleich ist."

2. Zoals bijv. WILPERT meent: WMM, I, p. 237 v.

3. "Missorium" van Theodosius (VOLBACH-HIRMER, pl. 53). Van een "traditio" in de strikte zin van het woord is wel sprake bij de Ravennatische "traditio legis"-voorstellingen, waar Christus zit en met de rechterhand een gesloten "volumen" aan Paulus overreikt en hem aldus de opdracht geeft het evangelie te verkondigen: J. KOLLWITZ, "Die Sarkophage Ravennas", Freiburg i.B. 1956 (Freiburger Universitätsreden, neue Folge - Heft 21), 13; W.N. SCHUMACHER, "Dominus legem dat", in: RQS 54 (1959) 30 vv.

4. Cat. III, 3.

5. Vgl. de houding van de hoofdmans van Kapernaüm op Rep. 377 en die van de ongelovige Thomas op het schipmozaïek in de Sant'Apollinare Nuovo.



dans" op een passiesarcofaag voorkomt,<sup>1</sup> staat Hij op de plaats waar, op andere passiesarcofagen, het "crux invicta" zich bevindt,<sup>2</sup> of Christus zelf met de kruisstaf in de hand.<sup>3</sup> Christus staat er als overwinnaar van de dood, als de verrezene. Als zodanig is Hij verschenen aan Petrus en Paulus en de overige apostelen, en zal Hij ook verschijnen, bij de parousie, aan alle gelovigen, die soms onderaan worden aangeduid als de lammeren, komend uit Jeruzalem en Bethlehem, de Kerk uit de besnijdenis en de Kerk uit de heidenen (afb. 56).<sup>4</sup> En wanneer het lammerenfries ontbreekt, worden beide "ecclesiae" altijd nog gesymboliseerd door Petrus en Paulus.<sup>5</sup> De verrozen Christus, die zijn majesteit openbaart, "is opgewekt uit de doden, als eersteling van hen, die ontslapen zijn":<sup>6</sup> als zodanig is de "traditio legis" helemaal op zijn plaats op een sarcofaag.

Wat de herkomst van de compositie betreft: de grote verbreiding van het, in verschillende technieken<sup>7</sup> uitgevoerde, thema lijkt naar een monumentale compositie, misschien in de apsis van de Sint-Pieter, te wijzen.<sup>8</sup> De speciale rol die Petrus in de "traditio legis"-voorstelling speelt, het opvangen van het neervallende gedeelte van het uitgerolde "volumen" (niet het in

---

1. Cat. III, 14; WS 12,1,2,4 (Arles); Rep. 58, 677.

2. WS 146,2 (Arles), 16,3 (Marseille), 16,2 (Nîmes); Rep. 49, 61, 201, 215, 667 (Rome); WS 145,1 (St-Maximin), 142,1 (Valence).

3. Rep. 57.

4. Cat. III, 7 en 13.

5. Vgl. de beide vrouwen, die, op het apsismozaïek in de S. Pudenziana, Petrus en Paulus bekransen. Boven de beide Kerken op deingangswand van de S. Sabina bevonden zich Petrus en Paulus: G. CIAMPINI "Vetera Monumenta", Roma 1690-1699, afb. 48; GARRUCCI, IV, pl. 210,1.

6. 1 Cor. 15,20.

7. Behalve de sarcofagen: mozaïeken in de S. Costanza (VOLBACH-HIRMER, afb. 33) en in het baptisterium van de S. Giovanni in Fonte te Napels (VAN DER MEER, "Atlas", afb. 533), fresco in de catacombe "ad decimum" (cat. II, 249), marmeren grafsteen te Anagni, afkomstig uit een Romeinse catacombe (GARRUCCI, VI, pl. 484,14), ivoren kistje uit Samagher (VAN DER MEER, "Atlas", afb. 532), goudglas in het Vaticaanse museum (MOREY, nr. 78), marmeren reliekschrijn in het Museo Arcivescovile te Ravenna (G. BOVINI enz., "Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna", I, Roma 1968, nr. 138c).

8. Voor- en tegenstanders van het ontstaan van de "traditio legis" in een monumentale compositie worden genoemd door DAVIS-WEYER, op. cit., 7. DAVIS-WEYER zelf denkt aan een monumentale compositie in de St.-Pieter (op. cit., 16). Zo ook W.N. SCHUMACHER, "Dominus legem dat", in: RQS 54 (1959) 14-15; idem, "Eine römische Apsiskomposition", in: RQS 54 (1959) 137-202.

ontvangst nemen van de "rotulus"), zou dan heel wel overeenkomen met de plaats waar de "traditio"-scène haar oorspronkelijke uitbeelding vond. Verder past de piramidale opstelling van de gestalten van de "traditio" beter in een monumentale decoratie dan op een sarcofaag. In de funeraire sculptuur wordt dan ook zichtbaar geworsteld met het probleem, hoe de gestalten van de "traditio" te plaatsen in het door zuilen gelede sarcofaagfront.<sup>1</sup> Er zijn echter ook voorstanders van een ontstaan van de "traditio" in de sarcofaagsculptuur.<sup>2</sup> Voor ons is echter vooral van belang, hoe de "traditio" in de sarcofaagkunst functioneert.

Christus' majesteit wordt ook op andere manieren verbeeld: als "cosmocrator" zetelt Hij, jeugdig en baardloos, op zijn troon, boven de uitgespreide hemelsluis van Caelus, de boekrol in de linkerhand, de rechterhand opgeheven in het spreekgebaar.<sup>3</sup> Zo troont de keizer als heer van de wereld met Caelus als voetschabel.<sup>4</sup>

Als "victor" wordt Christus geëerd op de passiesarcofagen. De scènes uit de lijdensgang van Christus, en, parallel hiermee, uit de passie van Petrus en Paulus, worden door zuilen of gestileerde bomen van elkaar gescheiden. In het midden staat dikwijls het "trophaeum crucis" opgericht: het "labarum" van Constantijn, het Romeinse veldteken, bekroond met het naamcijfer van Christus. Soms staat Christus met het gemmenkruis in het midden.

Aan Hem komt de zegekrans toe. De apostelen huldigen Hem met het "aurum coronarium",<sup>5</sup> zoals vroeger de schatplichtige en onderworpen volken de

---

1. Rep. 58: Christus, Petrus en Paulus in het middelste "intercolumnium"; Rep. 200: Christus, Petrus en Paulus in de drie middelste "intercolumnia", de overvloedige ruimte in deze "intercolumnia" opgevuld met palmen en schapen; Rep. 676: Christus, Petrus en Paulus verdeeld over drie "intercolumnia", waarvan de buitenste twee smaller zijn.

2. Bijv. SOTOMAYOR, "S. Pedro", 132-139; idem, "Über die Herkunft der 'Traditio legis'", in: RQS 56 (1961) 215-230. SOTOMAYOR ziet het schema van de "traditio" ontstaan en zich ontwikkelen in de sarcofaagsculptuur: eerst Rep. 677 (vgl. het "largitio"-fries op de boog van Constantijn en de twee tronende "augusti" op de boog van Galerius te Thessaloniki), dan een sarcofaagfragment te New York (SOTOMAYOR, "S. Pedro", afb. 26), dan Rep. 200.

3. Bijv. WS 28,3 (Perugia); Rep. 193, 677, 680, cf. 528.

4. Boog van Galerius: VOLBACH-HIRMER, pl. 3.

5. Bijv. Rep. 59 en 208: de apostelen met kransen aan weerszijden van het "crux invicta".

hellenistische vorst of zoals thans de Romeinen de keizer. Of hun huldiging bestaat in de acclamatie (afb. 56).<sup>1</sup>

De keizerlijke houding, gebaren en entourage van Christus moeten gezien worden tegen de achtergrond van het feit dat de christenen, die sinds het edict van Milaan in 313 vrijheid van godsdienst genoten, niet meer polemisch tegenover de keizer hoefden te staan. Eusebius noemt de aardse keizer beeld van de hemelse.<sup>2</sup> Verder moet men de christologische strijd voor ogen houden en de concilies van Nicea (325) en Constantinopel (381), die hieruit resulteerden, en waar Christus als "één in wezen met de Vader" werd bele-  
den.<sup>3</sup>

---

1. Bijv. Rep. 65, 175, 933: de acclamerende apostelen aan weerszijden van het "crux invicta"; aan weerszijden van Christus met de kruisstaf: verdwenen sarcofaag uit Moutier-St-Jean (DACL, V, afb. 4732), Rep. 678; aan weerszijden van de "traditio legis": cat. III, 1, 2, 7, 8, 11, 13; Rep. 724.

2. Eusebius, "Laus Constantini", I, 6: GCS, Eusebius, I, 198-199.

3. Uit de geloofsbelijdenis van Nicea en Constantinopel: H. DENZINGER, "Enchiridion Symbolorum", Barcelona enz. 1965<sup>33</sup>, nr. 125 en 150.

## 2. De dode als "adorante"

Wat gebeurt er intussen met de dode? Boven werd al opgemerkt dat de centrale orante plaats moet maken voor Christus. Waar blijven de overledenen? Hebben zij het veld moeten ruimen? Neen. Wel hebben zij hun centrale plaats moeten ruilen voor een bescheidener: we zien nu, op de zijkant van de sarcofaag, of op de hoek, hoe zij door voorsprekers worden geïnduceerd. En we zijn er getuigen van hoe zij, bij Christus aangekomen, zich klein maken, voor Hem neerbuigen, op de knieën vallen en zijn voeten aanraken. Niet meer de orante, in het midden, groot, staand en van voren gezien, maar een adorante, klein, neergeknield en van opzij weergegeven.

Keren wij ons thans tot de afzonderlijke monumenten of monumentengroepen. Uit de eerste drie decennia van de vierde eeuw dateren drie sarcofagen<sup>1</sup> die alle dezelfde middenscène vertonen: een baardloze Christus, gezeten, de voeten rustend op een met twee voluten versierde schemel, een boekrol in de linkerhand, de rechterhand opgeheven in het spreekgebaar, aan weerszijden telkens drie personen, waarvan het achterste paar staat en de twee voorste paren een deemoedige houding hebben aangenomen (afb. 54). De twee middelste gestalten naderen gebogen hun Heer, terwijl zij met een aparte doek het gelaat bedekken. Het voorste paar ligt languit in proskyne-se uitgestrekt (Arles) of knielt op beide knieën (San Sebastiano, Florence), terwijl zij de voeten van Christus schijnen te willen omvatten. De sarcofaag te Arles en die in Florence zijn beide friessarcofagen en geven, links van Christus, de Drie Jongelingen te zien, die weigeren het borstbeeld van Nebukadnezar te aanbidden,<sup>2</sup> rechts de opwekking van het dochtertje van Jairo.<sup>3</sup> Op de Arletensische sarcofaag voegt zich tussen de Drie Jongelingen en Christus nog het rotswonder, dit om een voeg te maskeren.<sup>4</sup> De sarcofaag in de San Sebastiano is een tweezônige strigilisarcofaag met

---

1. BENOIT 50 (Arles), WS 287 (Florence), Rep. 241 (S. Sebastiano).

2. Dan. 3. Het bij BENOIT 50 behorende fragment met de Drie Jongelingen (WS 199,1) bevindt zich in Aix.

3. Mt. 9,18-26 en parallelteksten.

4. DE BRUYNE, "lois" (1959), 131.

op het deksel, rechts van de "tabula", de niet afgewerkte busteportretten van een man en een vrouw.

De in het midden weergegeven, frontaal zetelende Christus wordt met eerbied omringd. J. KOLLWITZ wijst op het feit dat de omhulling der handen en de prostratie een huldiging van de godheid inhouden.<sup>1</sup> K. WESSEL gaat in op de manier waarop Christus hier benaderd wordt.<sup>2</sup> Hij wordt "more persico" gehuldigd, in overeenstemming met het, volgens schrijvers als Lactantius<sup>3</sup> door de tetrarchen voorgeschreven, maar in werkelijkheid reeds eerder<sup>4</sup> ingevoerde, hofceremonieel. Door wie wordt Christus gehuldigd? Door apostelen<sup>5</sup> of "gelovigen"?<sup>6</sup> Of zijn de twee achterste, staande, gestalten apostelen en de overige figuren gelovigen?<sup>7</sup> Of kunnen we aan gestorvenen denken, zoals in het "Repertorium" met betrekking tot de sarcofaag in de San Sebastiano gebeurt?<sup>8</sup> Dit laatste lijkt uitgesloten: het middelste paar heeft geen onaffe koppen, maar bedekt zich het gelaat. De doden, een echtpaar,

---

1. J. KOLLWITZ, "Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms", in: RQS 44 (1936) 51-53.

2. K. WESSEL, "Christus Rex, Kaiserkult und Christusbild", in: ArchAnz 68 (1953) 118-124.

3. Lactantius, "De morte persecutorum", XXI, 2: Sources Chrétiennes, XXXIX, 101.

4. A. ALFOLDI, "Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe", in: RomMitt 49 (1934) 6 vv.

5. F. GERKE, "Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit", Berlin 1940, 292, n. 1; idem, "Christus in der spätantiken Plastik", Berlin 1941, 15, ziet in de middenscène Christus, die als een tetrarchisch vorst door de apostelen gehuldigd wordt.

6. KOLLWITZ, op. cit., 52.

7. Chr. IHM, "Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts", Wiesbaden 1960, 19, 20, n. 27, ziet in de twee achterste mannen apostelen: alleen zij mogen staan, in tegenstelling tot de overigen, "einfache Gläubige". In RAC, III, 15, bepaalt KOLLWITZ het staande paar nader als "twee apostelen". W.N. SCHUMACHER, "Eine römische Apsiskomposition", in: RQS 54 (1959) 156, n. 92, 196, ziet in het staande paar Petrus en Paulus als troonassistenten, en in de twee geknielde paren van de sarcofaag in de S. Sebastiano "Stifterfiguren": ibid., 196-197.

8. Rep., p. 140: aan weerszijden van Christus twee apostelen. "Vor ihnen übereinander gestaffelt je zwei kleinere kniende Gestalten in Tunica, die hinteren, grosseren mit bossiertem Kopf (Verstorbene), die vorderen mit ausgestreckten Händen die Fusse Christi berührend."

zijn op het deksel geportretteerd. De twee middelste gestalten daarentegen zijn beiden mannelijk. Geen van de paren op de drie hier besproken sarcofagen zijn overledenen. De beide achterste, staande, gestalten op alle drie de sarcofagen moeten apostelen zijn: met of zonder baard, gekleed in tunica en pallium, staan zij aan weerszijden van Christus, zoals we dat van hen gewend zijn. Zo omringen zij Hem, wanneer Hij een wonder verricht, of wanneer Hij, op latere sarcofagen, gezeten is.<sup>1</sup> Zijn de overige paren ook apostelen? Op de baardige koppen (Arles), de tuniek en het pallium (Arles) en de sandalen (Arles, Florence) afgaande, zou men geneigd zijn ja te zeggen. Wanneer men op de houding afgaat, schijnt een neen meer voor de hand te liggen. Wanneer de apostelen zich in Christus' nabijheid bevinden, zitten of staan zij, maar buigen of knielen doen zij niet. Zij zitten rond de vanaf zijn cathedra docerende Christus,<sup>2</sup> of zij staan: als hoogwaardigheidsbekleders hoeven zij niet te knielen.<sup>3</sup> Misschien dat met de nietstaande gestalten niet nader te benoemen "hofpersoneel" bedoeld is, "gewijde personen", "dienaren Gods", zoals deze ook voorkomen bijvoorbeeld achter de zittende Twaalf op de Concordius-sarcofaag. Gewone gestorvenen wagen zich nog niet in de onmiddellijke nabijheid van de majestieitlijke Christus. Dit zal pas enkele decennia later gebeuren. Wel zullen zij dezelfde knielende houding aannemen als het benedenste paar en zullen zij in hetzelfde miniatuurformaat worden weergegeven.<sup>4</sup>

---

1. Bijv. Rep. 677, 680 (sarcofaag van Junius Bassus).

2. ALFOLDI, op. cit., 44-45; GRABAR, "L'empereur...", Paris 1936, 209. Op het concilie van Nicea mochten de bisschoppen als opvolgers van de apostelen blijven zitten in tegenwoordigheid van Constantijn: Eusebius, "Leven van Constantijn", III, 10: GCS, Eusebius, I (1975), 85-86.

3. IHM, op. cit., 19: "... das entspricht dem Hofzeremoniell des 4. Jahrhunderts, das von der Proskynese vor dem thronender Herrscher, kraft eines Privilegs, die höchsten Würdenträger ausnahm, weil sie als φίλοι /'amici' das Recht des freien Zutritts und Redeerlaubnis haben: παρρησία /'fiducia'; eine solche Versammlung der Würdenträger um den Basileus trägt den Namen παράστασις /'consistorium'."

4. Andere interpretaties van de drie paren: zij zouden de drie graden van openbare boete symboliseren (GARRUCCI, V, 33), of het gebed van de nabestaanden voor de overledenen (E. LE BLANT, "Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles", Paris 1878, 29), of de leerlingen die afscheid nemen van Christus na het laatste avondmaal (WS, I, p. 49 vv.; BENOIT, p. 50; KLAUSER, "Frühchr. Sark.", 55; G. BOVINI, "Monumenti figurati paleocristiani conservati a Firenze", Città del Vaticano 1950, 5).

Op de zojuist besproken sarcofagen werd Christus door het spreekgebaar en de (op de Florentijnse en Arletensische sarcofaag geopende) boekrol als leraar, door de houdingen van zijn begeleiders als keizerlijk gekarakteriseerd. Als majesteitelijke leraar komt Hij ook voor op het plafondfresco van een grafkamer in Domitilla:<sup>1</sup> zittend, de voeten rustend op een podium, in de linkerhand een boekrol, de rechterhand in het spreekgebaar, naast Hem op de grond een "scrinium". Aan weerszijden bevindt zich een staande mannelijke gestalte, waarschijnlijk een apostel, verder een geknielde mannelijke gestalte, met naar voren uitgestrekte handen. De knielende figuren kunnen verklaard worden als, noch met "gelovigen"<sup>2</sup> noch met "overledenen" te ver-eenzelvigen, sacrale gestalten, die echter wel gelovigen of overledenen kunnen symboliseren.<sup>3</sup>

De twee kleine gestalten aan de voeten van de zittende Christus-leraar (spreekgebaar en halfgeopende boekrol) op een zuilsarcofaag te Algiers, af-komstig uit het nabijgelegen Dellys,<sup>4</sup> zouden op het eerste gezicht aan overledenen kunnen doen denken. Hun kleding (tunica, pallium, sandalen) en het feit dat ze staan en acclameren, wijst naar apostelen of sacrale ge-stalten.

Tot heden toe was nog steeds geen sprake van gestorvenen aan de voeten van Christus, maar het schema van twee adoranten aan weerszijden van een centrale en frontaal weergegeven Christusfiguur is gegeven. Pas veel later worden de doden in het schema ingepast. Op een zuilsarcofaag te Marseille uit het einde van de vierde eeuw zetelt, in het midden, een baardloze Christus met een boekrol in de handen op een rotsachtig verhoog tussen twee staande apostelen als troonassistenten in, met aan de voeten een knielende man en vrouw, het gestorven echtpaar, voor wie de sarcofaag bestemd was. De

---

1. WK 196.

2. J. KOLLWITZ, "Christus als Lehrer...", in: RQS 44 (1936) 53.

3. De knielende vrouwen aan de voeten van de staande Christus op twee sarcofaagfragmenten (Rep. 774: Museo Nazionale; WS 297,4: Berlijn) zijn misschien eveneens symbolische gestalten, die niet met bepaalde figuren als bijv. de "hemorroïssa" (LECLERCQ in DACL VIII, 1, 782-783: links van Christus op Rep. 774 de "hemorroïssa", rechts Jafrus en zijn uit de doden opgewekte dochter) kunnen worden geïdentificeerd.

4. WS 29, 3.

overige nissen bevatten scènes uit de "passio Pauli et Christi".<sup>1</sup>

Op de sarcofaag van Concordius is Christus, meer uitgesproken dan op de zojuist genoemde sarcofaag, als leraar afgebeeld (afb. 58).<sup>2</sup> Hij heeft een geopende "codex" in de linkerhand, terwijl de andere hand het spreekgebaar maakt. Hij zit temidden van de, eveneens gezeten, apostelen. Ook dezen zijn voorzien van boekrollen en "codices" (in de geopende boeken leest men de namen der evangelisten). Drie hebben de rechterhand opgeheven in het spreekgebaar; één is, het hoofd omgewend, in gesprek met zijn buurman. Ze zitten er tamelijk ongedwongen bij, wat bij een gezelschap filosofen, die in levendige discussie gewikkeld zijn, niet bevreemdend is; drie hebben de benen over elkaar heen geslagen. Ook op het deksel bevinden zich twaalf, dit keer staande, gestalten met "codices" en "volumina".<sup>3</sup>

Toch is de sfeer veranderd. Christus draagt nu een baard, net als in de Santa Pudenziana.<sup>4</sup> Die baard draagt Hij ook wanneer Hij optreedt bij de "traditio legis". In zijn "codex" staat dan ook te lezen: "Dominus legem dat". Het gezelschap bevindt zich tegen de plechtige achtergrond van een zuilengalerij. Boven het hoofd van Christus is het hoofdgestel naar achteren gebogen om Hem aldus in een soort nis te plaatsen. Het is overigens niet helemaal duidelijk, hoe het gebouw geïnterpreteerd moet worden. Volgens N. DUVAL kijken we in een basiliek en zien wij daar het apostelencollege, in het middenschip, in twee rijen tegenover elkaar zitten, terwijl Christus in de apsis zetelt. De gestalten op de achtergrond bevinden zich in de zijschepen. De façade is verdubbeld. "Twee stoeten gelovigen" gaan het gebouw binnen.<sup>5</sup> Th. KLAUSER spreekt van een zuilenhal met twee korte dwarsarmen, op het einde waarvan de beide ingangen tot de galerijen zich

---

1. Cat. III, 6.

2. Cat. III, 3. Drie andere sarcophagen volgens dit type: WS 34,1 (Louvre, afkomstig uit Arles), 43,5 (Nîmes), BENOIT 107 (Marseille).

3. Volgens MARROU, "Mousikos aner", 285, "des groupes de 'lettrés' anonymes symbolisant de façon très générale la culture, l'activité intellectuelle". Of duidt het getal twaalf op de apostelen? Vgl. BENOIT, p. 35.

4. Begin 5de eeuw: VOLBACH-HIRMER, pl. 130.

5. N. DUVAL, "La représentation du palais dans l'art du Bas-Empire et du haut moyen âge d'après le Psautier d'Utrecht", in: CahArch 15 (1965) 248-249.



bevinden.<sup>1</sup> Volgens J. JONGKEES zijn de zijanten van het bouwwerk opzij geklapt, naar de beschouwer toe.<sup>2</sup> Misschien is dit de aannemelijkste verklaring. Bovendien zien we, zoals ook het geval is bij de basiliek op het grafmozaïek van Valentia in het Bardo-museum te Tunis, het gebouw zowel van binnen als van buiten: we zijn getuigen van wat er in het interieur geschiedt en kijken tegelijkertijd tegen de buitenkant van het pannendak aan.<sup>3</sup> De Concordius-sarcofaag behandelt het traditionele gegeven: Christus-leraar temidden van de Twaalf,<sup>4</sup> volgens de meer hiëratische opvattingen van de nieuwe tijd.

In overeenstemming met deze meer plechtige sfeer worden rechts en links een diep gebogen vrouw en man binnengeleid, de laatste uit eerbied de handen met zijn pallium bedekkend. Waarschijnlijk is hier het gestorven echtpaar weergegeven. De sarcofaag is, blijkens de inscriptie op het deksel, in feite voor één man, de priester Concordius, bestemd, maar het is mogelijk dat het exemplaar, waarvan nog drie replieken bestaan, uit voorraad geleverd, en oorspronkelijk voor een echtpaar bestemd was. De verklaring van KLAUSER,<sup>5</sup> die in de geïnduceerden de broer, misschien begeleid door Concordius zelf, en de moeder van de overledene vermoedt, beiden biddend voor

---

1. KLAUSER, "Frühchr. Sark.", 33.

2. J. JONGKEES, "Scaenae frons?", in: Bulletin van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 32 (1957) 52.

3. F. VAN DER MEER, "Ecclesia mater; naar aanleiding van het kerkmozaïek van Tabarka", in: Vriendengave, Bernardus Kardinaal Alfrink aangeboden bij gelegenheid van de veertigste verjaardag van zijn priesterwijding, Utrecht-Antwerpen 1964, 105-114; "Romeinse mozaïeken uit Tunesië", tentoonstellingscatalogus nr. 7, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden 1964, p. 35-36, afb. 34.

4. De op catacombenfresco's (WK 148,2; 152; 155,2; 170; 177; 193; alle uit het midden van de vierde eeuw: TESTINI, "catacombe", 297-298) voorkomende compositie: de baardloze Christus-leraar met boekrol en spreekgebaar, gezeten temidden van de twaalf apostelen, gaat misschien terug op een monumentale compositie (de apsisdecoratie van de Lateraanse basiliek?). Latere herhalingen van dit thema: behalve de Concordius-sarcofaag c.s., de sarcofaag in de S. Ambrogio (met baardloze Christus), het mozaïek in de S. Pudenziana (begin 5de eeuw, VOLBACH-HIRMER, pl. 130, met baardige Christus), en in de S. Aquilino te Milaan (midden 5de eeuw, VOLBACH-HIRMER, pl. 138, met baardloze Christus). Zie J. KOLLWITZ, s.v. "Christusbild", in: RAC, III, 14-15, 20.

5. KLAUSER, "Frühchr. Sark.", 34, 70.

zijn zieleheil, en met in de hand een muntstuk als stipendium voor de eu-charistie ten bate van de gestorvene, lijkt te gezocht.

Een inductie bij en aanbidding van Christus als leraar vindt plaats op de sarcofaag in de Sant'Ambrogio te Milaan (afb. 55).<sup>1</sup> Links opzij zien we, behalve het offer van Abraham, een man, door zijn tunica, "cingulum" en "paludamentum", en de boekrol in zijn handen, als officier of hoge ambtenaar gekarakteriseerd. Rechts van hem staat een mannelijke gestalte, gekleed in tunica en pallium, met sandalen aan de voeten, en een opengeslagen "codex" in de hand. Rechts van deze man en links van de ambtenaar staan nog twee mannen: dezen wijzen in de richting van de voorkant van de sarcofaag, waar Christus zetelt temidden van de Twaalf. Ook deze twee dragen een tunica en pallium, en hebben sandalen aan de voeten. Evenals de gestalte meteen rechts van de ambtenaar, zijn het heilige voorsprekers, apostelen of martelaren, die de overledene, net als op de Concordius-sarcofaag gebeurt, de hemelse stad binnenleiden.<sup>2</sup>

De leraar aan de voorzijde is baardloos, evenals op de catacombenfresco's met de lerarende Christus temidden der apostelen, en op het mozaiek in de Sant'Aquilino.<sup>3</sup> Als achtergrond dienen een reeks stadspoorten: het hemels Jeruzalem (wanneer men het aantal poorten van de voorkant en van de zijkanten optelt, komt men tot het getal twaalf). Christus zetelt op een rotsachtig verhoog (zoals op de hierboven besproken sarcofaag uit Marseille).<sup>4</sup> Vóór dit heuveltje staat het Lam, met omhulde handen aanbeden door een man (gekleed in eenzelfde "paludamentum" als de ambtenaar op de linker zijkant, of als de echtgenoot in het medaillon op het deksel) en een

---

1. Cat. III, 7.

2. A. KATZENELLENBOGEN, "The Sarcophagus in S. Ambrogio and St. Ambrose", in: Art Bulletin 29 (1947) 251: "... since the Roman officer resembles closely the representations of the deceased in the medaillon of the lid as well as on the two main sides, the group might very well represent the deceased, as he is recommended by saints to the holy assembly of Christ and the apostles (this interpretation has been suggested by M. Lawrence, "City-Gate Sarcophagi" 6). Such an interpretation can be corroborated by a sarcophagus in the Museum of Arles, on which Christ, not unlike the figure on the Milan sarcophagus, teaches His disciples."

3. Zie p. 209, n. 4.

4. Cat. III, 6.

vrouw.<sup>1</sup> Niet alleen het echtpaar, ook het thema van de aanbidding keert terug op het deksel: links van de "clipeus", met de portretbustes van de man en de vrouw, weigeren de Drie Jongelingen de valse god te aanbidden, terwijl rechts de aanbidding van de ware God door de Magiërs plaats vindt.

Aan de voorzijde troont Christus, aan de achterkant staat Hij: aldus wordt zijn majesteit volledig uitgedrukt.<sup>2</sup> Aan de voorzijde de baardloze leraar van vroeger, aan de andere kant de baardige heerser van de moderne "traditio legis". Aan weerszijden van Christus wordt het echtpaar voor de derde keer weergegeven, twee kleine knielende gestalten, die Christus' voeten omklemmen.<sup>3</sup>

Een echtpaar aan de voeten van Christus "legem dans" en de echtgenoot op een der zijkanten worden nog op drie andere stadspoortsarcofagen aangetroffen: op een sarcofaag in de Sint-Pieter (afb. 56-57),<sup>4</sup> op de sarcofaag van Gorgonius te Ancona<sup>5</sup> en op de Borghese-sarcofaag in het Louvre.<sup>6</sup> Samen met

---

1. Het Lam aan de voeten van de lerarende Christus temidden van de Twaalf wordt ook aangetroffen op een sarcofaag uit Marseille: BENOIT 107.

2. Vgl. de tijdens de "adlocutio" staande keizer en de tijdens de "largitio" zittende keizer op de boog van Constantijn, de staande Christus in de zuidelijke en de zittende Christus in de noordelijke apsis van de S. Costanza. Zie W.N. SCHUMACHER, "Eine römische Apsiskomposition", in: RQS 54 (1959) 145.

3. Wat de stadspoorten op de sarcofaag in de S. Ambrogio betreft: "'The gates of hell are the gates of death; but the gates of death cannot be the gates of the Church' (Ambr. PL 15 col. 1781). Could one not say that 'the gates of the Church' surrounding the sarcophagus enclose firmly and protect those who are buried in it, so that the gates of hell cannot prevail against them?" KATZENELLENBOGEN, op. cit., 256. Wat de doden aan de voeten van Christus betreft: cf. Ambrosius, "De bono mortis", 57: PL, XIV, 595-596, geciteerd door KATZENELLENBOGEN, op. cit., 256: "Nos enim in temporum fine quaeramus et complectamur pedes ejus et adoremus eum, ut dicat et nobis: 'Nolite timere', id est, nolite timere a peccatis saeculi, nolite timere ab iniquitatibus mundi, nolite timere a fluctibus corporalium passionum, ego sum peccatorum remissio: nolite timere a tenebris, ego sum lux: nolite timere a morte, ego sum vita."

4. Cat. III, 13.

5. Cat. III, 2.

6. Cat. III, 8.

de sarcofaag in de Sant'Ambrogio zijn zij zonen uit één gezin.<sup>1</sup> In alle vier de gevallen is opzij een hooggeplaatst persoon weergegeven, gekleed in een gegorde tunica en schoudermantel, en met een dichtgebonden "rotulus" tussen beide handen in. In Milaan en Parijs heeft hij drie, in de Sint-Pieter twee begeleiders, en op de sarcofaag te Ancona één. Op de sarcofaag in de Sant'Ambrogio wordt een beweging naar rechts, in de richting van Christus als leraar aan de voorkant, gesuggereerd: de dode en zijn begeleiders zijn allen lichtelijk "de trois quarts" weergegeven, zij oversnijden elkaar, de twee buitenste gestalten wijzen naar rechts. De voorzijde en de zijkanten, die niet, zoals de zijkanten en de achterzijde, van elkaar worden gescheiden door een pilaster, bevatten tezamen twaalf stadspoorten: zij horen dus bij elkaar. Op de sarcofaag in het Louvre is van een beweging geen sprake. De gestalte links maakt het spreekgebaar, dan volgen, evenals op de sarcofaag te Milaan, de ambtenaar en een begeleider met opengeslagen "codex", tenslotte een apostel die in de lus van zijn pallium grijpt. De zijkanten van deze sarcofaag worden van de voor- en achterzijde afgescheiden door pilasters. Op de rechter zijkant van de Vaticaanse sarcofaag acclameren beide begeleiders de dode en is evenmin van een beweging sprake, evenmin als op de zijkant van de sarcofaag te Ancona, waar de dode en zijn gezelschap zich tussen twee oudtestamentische scènes bevinden. Is het groepje, bestaande uit de dode en zijn begeleiders, op de zijkanten van de hier besproken stadspoortsarcofagen, gevormd naar analogie van dergelijke groepjes op vroegere, eveneens voor magistraten bestemde, sarcofagen,<sup>2</sup> in welke

---

1. Volgens VON SCHONEBECK (voor verwijzing zie Rep. sub nr. 829) stamt de Parijse sarcofaag uit een Romeins atelier en is hij vervaardigd naar het voorbeeld van de sarcofaag in de S. Ambrogio. Volgens J. KOLLWITZ, "Probleme der Theodosianischen Kunst Roms", in: RivAC 39 (1963) 191-233, is het prototype van de stadspoortsarcofagen te Rome ontstaan (de Borghese-sarcofaag of een voorloper). Laatste literatuur over de stadspoortsarcofagen: R. SANSONI, "I sarcofagi paleocristiani a porte di città", Bologna 1969 (Studi di antichità cristiana, IV), met bespreking door H. BRANDENBURG, in: ByzZ 64 (1971) 136-139.

2. Bijv. de z.g. sarcofaag van de twee broers uit 260-270 in het Museo Nazionale te Napels (N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, "Sarkophag eines Gallienischen Konsuls", in: Festschrift für Friedrich Matz, Mainz 1962, 110-124). Van links naar rechts: een groepje van vijf: de dode temidden van twee se-

groepjes de overleden magistraat optreedt, vergezeld door senatoren en diena-  
ren? Indien dit waar is, zijn de aardse senatoren door hemelse vervangen  
en is de stoet op weg, in het geval van de Milanese sarcofaag, naar Chris-  
tus.

Aan de voeten van Christus bevindt zich steeds, links, een gestalte, ge-  
kleed in een "paludamentum", rechts een vrouw met een over het hoofd ge-  
trokken palla.<sup>1</sup> De overige onderlinge overeenkomsten tussen de vier bespro-  
ken sarcofagen worden in het bijgaand schema ondergebracht.

	<u>voorzijde</u>	<u>achterkant</u>	<u>l. zijkant</u>	<u>r. zijkant</u>
<u>S. Ambrogio</u>	Christus-le- raar temidden van de Twaalf	"traditio le- gis"	Abraham, dode en begeleiders	Elia, (Adam en Eva, Noach), Mozes
<u>Louvre</u>	"traditio le- gis"	twee acclame- rende aposte- len, "strigi- li", herder	Elia, Mozes	Abraham, dode en begeleiders
<u>Sint-Pieter</u>	"traditio le- gis"		Elia, Mozes	Abraham, dode en begeleiders
<u>Ancona</u>	"traditio le- gis"	twee aposte- len, "strigi- li", "dextra- rum iunctio"	Mozes, dode en begeleider, Abraham	Magiërs voor Herodes

Op de zijanten van het deksel van de sarcofaag te Ancona komen nog be-  
roepsportretten voor, die ons nader inlichten omtrent het soort mensen voor  
wie de stadspoortsarcofagen bestemd waren: aan de ene kant zit "comes Gor-  
gonius" tussen twee "exceptores" of "notarii"; aan de andere kant zit hij

---

natoren en twee dienaren ("processus consularis"), de dode als wijsgeer en  
offeraar (de "palliatu" en de "togatus" met de "camillus"), de dode (met  
naast zich zijn "genius") en zijn echtgenote (bekranst door Venus). Sarco-  
faag uit Acilia in het Museo Nazionale Romano uit 270: in het midden een  
echtpaar, links o.a. een "togatus" met de portretkop van een jongen, en de  
"genius senatus" (B. ANDREAE, "Processus consularis, zur Deutung des Sarko-  
phags von Acilia", in: Opus Nobile, Festschrift U. Jantzen, Wiesbaden 1969,  
3-13).

1. Cat. III, 8 (gerestaureerd) toont een mannelijke, de gravure van de-  
zelfde sarcofaag in ARINGHI, I, 189, een vrouwelijke gestalte.

te paard, voorafgegaan door een "cursor" en gevolgd door een "pedisequus".<sup>1</sup>

Op drie sarcophagen wordt Christus "legem dans" door het overleden echtpaar aanbeden, maar ontbreekt de echtgenoot op de zijkant. Op een sarcofaag te Aix, een stadspoortsarcofaag, wordt Christus geacclameerd door de apostelen en geadoreerd door de geprosterneerde gestorvenen.<sup>2</sup> Op een zuilsarcofaag in de Grotte Vaticane<sup>3</sup> treedt de baardige Christus "legem dans" op in samenhang met de passie van de baardloze Christus.<sup>4</sup> Aan de voeten van Christus "legem dans" bevindt zich het, dit keer staande, echtpaar. Een sarcofaag in het Museo Nazionale te Ravenna<sup>5</sup> geeft de "traditio legis" weer, echter niet volgens de Ravennatische opvatting.<sup>6</sup> Aan weerszijden geen acclamerende apostelen, maar, bijna even groot als Petrus en Paulus, een staand echtpaar met naar voren uitgestrekte handen. Op een fragment in de

---

1. Vgl. J. KOLLWITZ, "Probleme der Theodosianischen Kunst Roms", in: RivAC 39 (1963) 232: "Es ist der Senats- und Beamtenadel Roms und Italiens, der hinter diesen Denkmälern (sc. de stadspoortsarcophagen) steht. Der Sarkophag, der im tetrarchisch-frühkonstantinischer Zeit weitgehend zur Bestattungsform eines reich gewordenen Bürgertums geworden war, ist wieder das, was er im 3. Jahrh. war: er dient den repräsentativen Bedürfnissen einer kleinen Oberschicht."

2. Cat. III, 1.

3. Cat. III, 14.

4. Het type van de passiesarcofaag ontstaat in de laatconstantijnse periode. In het begin wordt alleen de passie van Christus aangeduid, later ook die van Petrus en Paulus. Middelpunt is aanvankelijk de kruistrofee, daarna soms vervangen door de tronende Christus, Christus-"victor" of Christus "legem dans". De Christus van de passie is steeds baardloos. Zie J. KOLLWITZ, s.v. "Christusbild", in: RAC, III, 17, 22.

5. Cat. III, 9.

6. Op de sarcofaag van Pietro degli Onesti in de S. Maria in Porto fuori te Ravenna en op twee sarcophagen in de S. Francesco, eveneens te Ravenna, bevindt zich in het midden een tronende Christus, die met de rechterhand een diptiek of "volumen" aan Paulus geeft. Deze staat links gereed om de wet in ontvangst te nemen. Verder acclamerende apostelen. Christus heeft geen nimbe, de rechterarm is niet opgeheven. Geen vierstromenberg, geen palmen, geen fenix. Petrus draagt geen kruis over de schouder. Deze compositie is, onafhankelijk van de Romeinse "traditio legis", ontstaan in Constantinopel. - De sarcofaag in het Museo Nazionale te Ravenna en het marmeren reliquarium in het Museo Arcivescovile, eveneens te Ravenna, zijn de enige Ravennatische monumenten met een Romeinse "traditio". J. KOLLWITZ, "La cronologia dei primi sarcophagi cristiani di Ravenna", in: Corsi Ravenna 1956, fasc. II, 58-59; M. LAWRENCE, "The Sarcophagi of Ravenna", New York, 1945, 19-30.

San Sebastiano tenslotte zijn nog de voeten van Christus ("legem dans"?), staande op de vierstromenberg te zien, met aan weerszijden een geknieldd echtpaar.<sup>1</sup>

Op enkele sarcophagen wordt niet Christus "legem dans" vereerd door twee adoranten, maar Christus-"victor" met het gemmenkruis in de hand: één keer wordt Hij tevens geacclameerd door het apostelencollege,<sup>2</sup> één maal door twee apostelen;<sup>3</sup> één keer wordt Hij door twee apostelen met kransen gehuldigd.<sup>4</sup>

Op een strigilisarcofaag in Musée Calvet te Avignon houdt Christus het kruis niet, als gewoonlijk, in de rechterhand, maar in de linker.<sup>5</sup> De andere hand heeft Hij nu vrij om er het spreekgebaar mee te maken. Hij kijkt naar rechts, waar zich, aan zijn voeten, een geknielde vrouw bevindt. Op de plaats waar, in het geval van de drie zojuist genoemde sarcophagen, een man neerknielt, staat een bundel boekrollen. H. LECLERCQ beschouwt de adorante op de hier besproken sarcofaag als de "hemorroïssa" of de Kananeese,<sup>6</sup> F. GERKE als een "anima salvata".<sup>7</sup> Omdat Christus hier niet als wonderdoener staat afgebeeld, kan de geknielde vrouw niet met een der beide vrouwen uit het evangelie geïdentificeerd worden. Ook is hier niet een overledene weergegeven: blijkens de portretten op het deksel was de sarcofaag bestemd voor een echtpaar. Misschien is het Maria van Magdala, die de zoom van Christus' kleed aanraakt, en tot wie deze het woord richt: "Houd Mij niet vast, want Ik ben nog niet opgevaren naar de Vader".<sup>8</sup>

---

1. Cat. III, 10.

2. Cat. III, 11, een stadspoortsarcofaag.

3. Cat. III, 4, een strigilisarcofaag.

4. Cat. III, 5, een strigilisarcofaag.

5. WS 37,5.

6. DACL, V,2, 2483.

7. F. GERKE, "Christus in der spätantiken Plastik", Berlin 1941 (Mainz 1948<sup>3</sup>), 58.

8. Joh. 20,17. Bevat deze voorstelling een allusie op de hemelvaart? Er zijn enige overeenkomsten met de hemelvaart op het marmeren reliquarium in het Aartsbisdommuseum te Ravenna: de ene voet op het verhoog, de kruisstaf, de knielende vrouwen, de poort (in Ravenna rechts van Christus, te Avignon achter Christus).

Resten nog twee monumenten, een sarcofaagfragment en een catacombenfresco, met doden die voor Christus neerknielen. Op het fragment is een staande mannelijke gestalte te zien, gekleed in tunica en pallium.<sup>1</sup> Links van hem knielt een baardige "tunicatus", de handen naar voren uitgestrekt. De staande gestalte legt de rechterhand op het hoofd van de knielende man. Rechts de hand van een tweede knielende gestalte. WILPERT interpreteert deze voorstelling als de afbeelding van een bisschop, die door middel van de handoplegging twee openbare boetelingen, in dit geval een echtpaar, verzoent.<sup>2</sup> Waarschijnlijk is hier sprake van een gestorven echtpaar, geknield aan de voeten, niet van een bisschop, maar van Christus, zonder dat, meer in het bijzonder, aan de kerkelijke boete en verzoening gedacht moet worden, maar veeleer aan een gebaar van vrijspraak, een geste die, waar het doden betreft, tevens een zegening inhoudt, een mededeling van de gelukzaligheid, een opname in de hemel.<sup>3</sup> Het gebaar van de hand op het hoofd kwamen we al tegen bij de orante op een fresco in Ermete,<sup>4</sup> verder komt het voor op de grafsteen van Theodoulos<sup>5</sup> en op een sarcofaagdeksel in de Stroganov-collectie.<sup>6</sup>

De staande, frontaal geziene, Christus en de knielende gestalte, met de naar voren uitgestrekte armen, van het sarcofaagfragment keren terug in de lunet van het "arcosolium" van Marcia in de Catacomba di Vigna Cassia te Syracuse (afb. 59):<sup>7</sup> Christus staat iets uit het midden, baardloos, een nimbe om het hoofd, een boekrol in de linkerhand, de rechterhand uitgestrekt naar de knielende Marcia links. Zij heeft de beide handen naar Christus uitgestrekt. Over haar linker arm hangt een "mappula". Aan weerszijden van Christus staan Petrus en Paulus. Links van de dode en rechts van Paulus is een bloesemtak te zien, geplukt in het paradijs. Marcia knielt

---

1. Cat. III, 12.

2. J. WILPERT, "Une antique figuration réaliste de la pénitence", in: L'illustrazione Vaticana, 1935, 12-14; idem, "La fede della Chiesa nascente secondo i monumenti dell'arte funeraria antica", Roma 1938 (Collezione "Amici delle catacombe", IX), 258-260.

3. L. DE BRUYNE, "L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien", in: RivAC 20 (1943) 248, n. 1, 258-260.

4. Cat. II, 263. Zie p. 164.

6. WS 83.

5. Cat. III, 19.

7. Cat. III, 18.



voor Christus, zoals de personificatie van een provincie voor de keizer.<sup>1</sup>

Het schema: een frontaal weergegeven staande gestalte met aan één kant of aan weerszijden een of twee gebogen of knielende figuren, wordt ook toegepast op een martelaar die door gelovigen vereerd wordt.<sup>2</sup> Soms zijn het de doden die de martelaar hun eer betuigen: het echtpaar aan de voeten van een martelares in het Cimitero Maggiore,<sup>3</sup> of Pascentius op een, laat, lunetfresco in de catacombe van de heilige Gaudiosus te Napels (afb. 61):<sup>4</sup> in het midden staat Petrus, de rechterhand uitgestrekt naar de van links naderende, enigszins gebogen gestalte met naar voren uitgestoken en omhulde handen; rechts staat Paulus, die een spreekgebaar maakt.<sup>5</sup>

Zien we nog eens om naar de sarcofagen met adoranten: Christus blijkt groter geworden, de dode echter kleiner. Middelpunt vormt nu Christus, die in een inscriptie uit de catacombe van Priscilla "basileus" wordt genoemd,<sup>6</sup> en in de kunst als zodanig wordt afgebeeld: omgeven met keizerlijke en Apocalypische entourage en benaderd volgens de voorschriften van het hof. Het senatoriale apostelencollege acclameert Hem staande, de gewone gelovigen en de gewone doden vallen voor Hem, heel klein, op de knieën neer. Stond de bezoeker van het graf en de beschouwer van de sarcofaag voorheen oog in oog met de, en face afgebeelde, overledene: nu heeft hij Christus voor zich, frontaal weergegeven en eerbiedig benaderd door de, van opzij geziene, gestorvenen.

Nemen we de adoranten nader in ogenschouw: op de sarcofaag in de Sant'

---

1. H. SCHRADE, "Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi", Leipzig 1930, 111, n. 1.

2. Zie p. 129.

3. Cat. III, 17.

4. Cat. III, 15.

5. Vgl. het fresco van Turtura (cat. III, 16: afb. 60): in het midden troont Maria met het Kind op haar schoot. Aan haar rechterhand staat Adauctus, aan haar linkerhand Felix. De gesluisde Turtura staat, in kleiner formaat, vóór Adauctus. Op haar omhulde handen draagt zij een halfgeopende boekrol. De rechterhand van Adauctus rust op haar schouder.

6. ἐν θειῷ Ἰη(σοῦ) Χρ(ιστῷ) βασιλε(ῖ) (A. FERRUA, "Questioni di epigrafia eretica romana", in: RivAC 21 (1944-1945) 170).

Ambrogio wordt de dode op de linker zijkant geïnduceerd, hij staat nog, even groot als zijn begeleiders, een boekrol in de handen. Op de Concor-dius-sarcofaag worden de doden op de hoeken binnengeleid: zij maken zich al kleiner, diep gebogen naderen zij hun Heer. In de overige gevallen bevinden zij zich, heel klein, aan weerszijden van de voeten van Christus: staand,<sup>1</sup> gebogen,<sup>2</sup> door één knie zakkend, één been gestrekt,<sup>3</sup> op één knie,<sup>4</sup> op beide knieën, de ene knie naast of achter de andere;<sup>5</sup> zij hebben de handen omhuld,<sup>6</sup> raken de zoom van Christus' gewaad aan,<sup>7</sup> of zijn voeten,<sup>8</sup> of houden beide handen naar voren uitgestrekt,<sup>9</sup> in een van opzij gezien orantengebaar.<sup>10</sup>

De verschillende houdingen en gebaren van de doden gaan, behalve op het hofceremonieel, ook terug op voorstellingen van overwonnen barbaren, neergeknield, de handen uitgestrekt naar de keizer, in een houding van onderwerping en smeking. In de christelijke kunst wordt deze houding eveneens aangetroffen bij de "hemorroïssa"<sup>11</sup> en Maria, de zuster van Lazarus.<sup>12</sup> Ook op de ampullen van Monza komt deze houding voor: bij de twee gestalten aan weerszijden van het kruis.<sup>13</sup>

Het beeld van Christus begon keizerlijke trekken te vertonen vanaf de laatconstantijnse tijd. Reeds in de eerste decennia van de vierde eeuw echter bestond er een tendens om Christus in het midden te plaatsen en Hem te omringen met erewachten en aanbidders: meestal stond de orante centraal,

---

1. Cat. III, 5 (de linker adorante, een jongen), 9, 14.

2. Cat. III, 7 (voorzijde).

3. Cat. III, 1, 8, 13.

4. Cat. III, 1, 2, 6, 7 (achterkant), 8, 11, 13.

5. Cat. III, 2, 4, 7 (achterkant).

6. Cat. III, 1, 4, 5, 7 (voor- en achterkant), 8.

7. Cat. III, 1, 14.

8. Cat. III, 2, 4, 6, 7 (achterkant), 8, 11, 13.

9. Cat. III, 9.

10. Vgl. de houding van (Maria als beeld van) de Kerk, een weinig van opzij gezien, tussen Petrus en Paulus, op een paneel van de deur van de S. Sabina (G. WELLEN, "Theotokos", Utrecht-Antwerpen 1959, afb. 37), na 430; van de vereerders van Menas op de ivoren Menas-pyxis uit de zesde eeuw in het Brits Museum (VOLBACH-HIRMER, pl. 236); van Maria op een miniatuur in Cosmas Indicopleustes (midden 6de eeuw, WELLEN, op. cit., afb. 39).

11. Bijv. Rep. 63, 677, 767.

12. Bijv. cat. II, 61, 74, 136.

13. A. GRABAR, "Ampoules de Terre Sainte", Paris 1958.

tussen twee apostelen, maar soms was het Christus, zoals op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano,<sup>1</sup> waar Hij de handen legde op de broden en de vissen, die Hem door twee apostelen, aan iedere kant een, werden voorgehouden, of zoals op een sarcofaag in het Palazzo dei Conservatori,<sup>2</sup> waar de Christus van de haanscène de verlegen Petrus aan de ene zijde, een tweede apostel aan de andere kant had. Hierboven zijn reeds enkele monumenten genoemd waar Christus, in het midden, door knielende, nog niet met overledenen te identificeren, gestalten werd omgeven: zij traden op als paren, twee mannen of twee vrouwen.<sup>3</sup> Na 370 bevinden zich steeds een mannelijke en een vrouwelijke adorante aan de voeten van Christus, de man links, de vrouw rechts: hier zijn echtparen bedoeld.<sup>4</sup> De mannen zijn altijd gekleed in tunica en schoudermantel: klaarblijkelijk betreft het steeds sarcofagen van hoge ambtenaren. Zij die zich voor de aardse keizer niet behoeven neer te werpen, maar hem staande acclameren, buigen zich nu als barbaren om aldus de hemelse "basileus" te eren, verre voorvaders van de kleine kever onder de gigantische voet van Christus op het apsismozaïek in de Sint-Paulus-buiten-de-muren, waar Honorius III zich als stichter van het mozaïek omstreeks 1220 liet afbeelden.

---

1. Rep. 12, misschien uit hetzelfde atelier afkomstig als Rep. 6, die in het midden een orante tussen twee begeleiders in laat zien.

2. Rep. 807, uit dezelfde werkplaats als Rep. 919 met aan weerszijden van de centrale orante een begeleider.

3. Zie p. 204 vv.

4. Behalve op cat. III, 5: moeder en zoon? Vgl. F. BENOIT, "Un nouveau sarcophage Arlésien des adorants", in: RivAC 26 (1950) 107-108.

#### HOOFDSTUK IV. OVERIGE AFBEELDINGEN VAN DE DODE

##### 1. De verkwikking van de dode

We zijn reeds in aanraking gekomen met voorstellingen waar de overledene op voorkomt, terwijl deze verkwikt wordt met drank, of spijs: in de catacombe van Petrus en Marcellinus een "arcosolium" waar de dode drie maal wordt afgebeeld: met een "codex" in de hand, als orante, en aanliggend, terwijl een vrouw hem een beker aanreikt (afb. 16-18);<sup>1</sup> wederom in dezelfde catacombe een fresco dat een gestorvene, blijkens het bijschrift Binkentia geheten, opnieuw drie keer te zien geeft: twee keer als orante, één maal liggend met een beker in de hand;<sup>2</sup> op een grafsteen in de catacombe van Domitilla, waar de als orante weergegeven dode, de driejarige Criste, door haar vader wordt toegedronken (afb. 50);<sup>3</sup> op een fresco in het hypogeum van Vibia, waar zij, binnengeleid door een "goede engel", aanligt, tezamen met andere gelukzaligen.<sup>4</sup>

Komen we de dode, die aanligt of anderszins verkwikt wordt, alleen of samen met anderen, nog meer keren tegen? Beginnen we met de voorstellingen van maaltijden waarbij verschillende personen aanliggen. Deze afbeeldingen kunnen in drie groepen worden onderverdeeld. 1. Een aantal fresco's in de Sacramentenkamers in de catacombe van Callisto en de "fractio panis" in de Cappella Greca.<sup>5</sup> Deze schilderijen dateren uit de derde eeuw.<sup>6</sup> Een aantal personen, meestal zeven, liggen aan aan een sigmavormige tafel. De spijs bestaat uit brood en vis. Opvallend is het grote aantal manden met brood en het ontbreken van dienaren. 2. Een aantal fresco's in de catacombe van Pe-

---

1. Cat. I, 125; II, 280; IV, 2. Zie p. 9-10, 86-87.

2. Cat. II, 275; IV, 1. Zie p. 90.

3. Cat. II, 462; IV, 5. Zie p. 100.

4. WK 132,1. Zie p. 155.

5. WK 15,2; 27,2; 38; 41,1-4 (Sacramentenkamers); WK 15,1 (Cappella Greca).

6. Die van de Cappella Greca dateren uit de eerste decennia van de 4de eeuw: H. BRANDENBURG in ByzZ 66 (1973) 414-415; L. REEKMANS, "La chronologie de la peinture paléochrétienne, notes et réflexions", in: RivAC 49 (1973) 285.

trus en Marcellinus:<sup>1</sup> de wijn vloeit, het "misce" is niet van de lucht, dienaren en dienstmeisjes zijn in de weer. 3. Ook op sarcofaagdeksels, bijna alle daterend uit de derde eeuw, komen dergelijke maaltijden voor.<sup>2</sup> Soms worden zij, blijkens het voorkomen van een boom op de achtergrond, in de open lucht gehouden.<sup>3</sup>

Waarschijnlijk worden op al deze monumenten dodenmalen weergegeven,<sup>4</sup> die door de nabestaanden werden gehouden bij de graven der overledenen ter hunner ere en waarbij hun schimmen aanwezig werden geacht. Nergens blijken de gestorvenen ook te zijn afgebeeld temidden der aanliggende overlevenden.<sup>5</sup> In de lunet van het "arcosolium" van Vibia is de dode wel weergegeven: haar naam staat er bij geschreven. Zij neemt echter niet deel aan een dodenmaal, maar aan de maaltijd der gelukzaligen. Ook in de christelijke kunst zou overigens, volgens sommigen, het groepje aanliggenden rond de sigmatafel kunnen verwijzen naar het hemelse maal.<sup>6</sup> Voor deze interpretatie zijn echter geen doorslaggevende argumenten aan te voeren.<sup>7</sup> Anders evenwel is het gesteld met de "eucharistische" verklaring<sup>8</sup> van de maaltijdfresco's in de Sacramentenkamers en in de Cappella Greca: het grote aantal korven brood (zeven in kamer A 5<sup>9</sup> en in de Cappella Greca, twaalf in kamer A 6),<sup>10</sup> het tweetal vissen<sup>11</sup> en het zevental aanliggenden zouden misschien een aanwijzing kunnen inhouden naar de twee vissen en de twaalf korven van de spijzi-

---

1. WK 133,2; 157,1; 184 (alle vroegconstantijns volgens KOLLWITZ, "Male-rei", 73-74), fresco's in "cubiculum" If (NESTORI, 62, nr. 78: RivAC 44 (1968) 52-53, afb. 20-21), Ih (NESTORI, 61, nr. 76: RivAC 46 (1970) 24, 26, afb. 15-16), "arcosolium" ß' (NESTORI, 61, nr. 75: RivAC 46 (1970) 34, afb. 22).

2. Rep. 150, 151, 298, 557, 591, 778, 793, 794, 885, 890, 893, 942. Zie N. HIMMELMANN, "Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n.Chr.", Mainz 1973, 45 vv.

3. Rep. 150, 793, 794, 890.

4. HIMMELMANN beschouwt de maaltijden op sarcofaagdeksels als idyllische scènes (op. cit., 25), als allegorieën van geluk en vrede (op. cit., 28).

5. A. STUIBER, "Refrigerium interim", Bonn 1957, 132-133.

6. Vgl. J. KOLLWITZ, "Das Christusbild des dritten Jahrhunderts", Münster 1953 (Orbis Antiquus, Heft 9), 33-35.

7. Vgl. STUIBER, op. cit., 134-135.

8. O.a. KOLLWITZ, op. cit., 30-31.

10. WK 15,2.

9. WK 41,4.

11. WK 15,1-2; 41,1-4.

ging der vijfduizend,<sup>1</sup> de zeven korven uit de spijziging van de vierduizend<sup>2</sup> en de maaltijd der zeven discipelen aan het meer van Tiberias;<sup>3</sup> beide broodvermenigvuldigingen en het maal aan het meer zijn op hun beurt weer verwijzingen naar de eucharistie.

Keren wij terug naar de afbeelding van de overledene. Onder de aanliggenden aan het dodenmaal moet hij niet gezocht worden. Wel wordt de gestorvene alléén weergegeven, liggend of staand, met een beker in de hand. De hierboven genoemde Binkentia heeft een evenbeeld, en naamgenote, op een grafsteen uit de catacombe van Cyriaca.<sup>4</sup> Op een grafplaat uit een christelijk "coemeterium" aan de Via Latina staat de overledene, de moeder van Kornelios Biktor, de stichter van de steen, met een beker in de linkerhand.<sup>5</sup> Op de grafsteen van Eutropos<sup>6</sup> staat de gestorvene<sup>7</sup> in dezelfde houding, met eenzelfde beker in de hand, als de zojuist genoemde vrouw.

De in het begin van deze paragraaf en de zojuist genoemde voorstellingen moeten worden gezien tegen de achtergrond van het, in het kader van de dodencultus voorgeschreven, gebruik, de dorst van de schim te lessen. Men sprak in dit verband van "refrigerium". Bij de christenen betekent dit woord ook: de rust en het geluk in het hiernamaals die men zijn doden toewenst.<sup>8</sup> De beker in de hand van de overledene is dan een equivalent van de duif met de olijftak op de grafsteen van Criste of op die van Eutropos, of van het "in vrede" op de grafstenen van Criste, Vincentia en Eutropos.

Het "refrigerium" in meer vergeestelijkte zin wordt ook verbeeld op de grafsteen van Aemilia Gorgonia uit de necropolis onder de Sint-Pieter: de vrouw, "anima dulcis Gorgonia", put water uit een bron; ook hier weer, twee keer, een duif met een olijftak.<sup>9</sup> Misschien dat de schildering in het graf van Eustorgios te Thessaloniki meer direct naar de ritus verwijst: het ge-

---

1. Mt. 14,13-21 en parallelplaatsen.

3. Joh. 21,1-14.

5. Cat. IV, 6.

6. Cat. IV, 8 (afkomstig uit de catacombe van Marcellinus en Petrus).

7. Volgens KLAUSER, "Studien", VIII, 132, de zoon van Eutropos, en stichter van de steen: de vader wordt, evenals Criste (cat. IV, 5), toegedronken.

8. A. PARROT, "Le 'Refrigerium' dans l' au-delà", Paris 1937, 131-159.

9. Cat. IV, 7.

2. Mt. 15,29-39; Mc. 8,1-10.

4. Cat. IV, 4.

storven echtpaar staat, ieder met een laurier- of olijftak in de handen, aan weerszijden van twee kleine, in korte gegorde tunieken geklede, gestalten: tussen beide dienaren (of zijn het de twee zoons van de overledenen?) in bevindt zich, boven een tafel, een glazen kruik, die door de beide jongens wordt vastgehouden, terwijl één van hen een glas in de hand heeft.<sup>1</sup>

---

1. Cat. IV, 3.

## 2. De bekransing van de dode

Wanneer in de oudchristelijke tijd iemand begraven werd, versierde men zijn tombe met bloemen, die naderhand bij tijd en wijle werden ververst.<sup>1</sup> De bij de heidenen gebruikelijke bekransing van de dode en van het graf bleef achterwege: de bloemenkrans had als wijgeschenk voor de goden zijn kwalijke reuk nog niet verloren.<sup>2</sup> Minucius Felix legt de heiden Caecilius het volgende verwijt aan het adres van de christenen in de mond: "gij weigert ook de graven te bekransen";<sup>3</sup> de christen Octavius antwoordt: "evenmin bekransen wij de doden... Maar wij immers tooien de teraardebestelling met de rust waarmee wij leven, noch vlechten wij een krans die verwelkt, doch wij dragen een levende krans van eeuwige bloemen, welke van God komt..."<sup>4</sup> Tertullianus<sup>5</sup> en Clemens van Alexandrië<sup>6</sup> brengen de eigenlijke reden naar voren: de krans dient als wijgeschenk voor de goden, krans en idool horen bij elkaar.

Wel durfde men van bekransing spreken. Het is dan niet de mens, die de godheid, maar God die de mens bekranst. In het spraakgebruik van de Schrift betekent dit het loon dat de mens toekomt na volbrachte taak:<sup>7</sup> "En al wie aan een wedstrijd deelneemt, beheerst zich in alles; zij om een vergankelijke erekrans te verkrijgen, wij om een onvergankelijke."<sup>8</sup> "Ik heb de goede strijd gestreden, ik heb mijn loop ten einde gebracht, ik heb het geloof behouden; voorts ligt voor mij gereed de krans der gerechtigheid, welke te

---

1. J. KOLLWITZ, "Bestattung", in: RAC, II, 217.

2. A. RUSH, "Death and Burial in Christian Antiquity", Washington 1941 (Studies in Christian Antiquity edited by J. Quasten, I), 137-140; Th. KLAUSER, "Blume", in: RAC, II, 254-256; G. SANDERS, "Licht en duisternis in de christelijke grafinschriften", II, Brussel 1965, 894.

3. "... coronas etiam sepulcris denegatis..." ("Octavius", XII, 6: ed. J. BEAUJEU, Paris 1964 (Budé), 17-18).

4. "Nec mortuos coronamus... At enim nos exsequias adornamus eadem tranquillitate qua vivimus, nec adnectimus arescentem coronam, sed a Deo aeternis floribus vividam sustinemus..." ("Octavius", XXXVIII, 3-4: ed. BEAUJEU, 66).

5. "De corona", VII: CCL, II, 1047-1050.

6. "Paedagogus", II, cap. VIII, 72, 2: GCS, Clemens Alexandrinus, I, 201.

7. SANDERS, op. cit., 896.

8. 1 Cor. 9,25.



dien dage de Heer, de rechtvaardige rechter, mij zal geven..."<sup>1</sup>

De krans waarvan hier gesproken wordt, is ontleend aan de Romeinse overwinningssymboliek:<sup>2</sup> de "corona" is, samen met de palmtak, het attriboot van Victoria, zoals zij voorkomt op triomfbogen, medaillons,<sup>3</sup> of sarcophagen, zoals bijvoorbeeld op een exemplaar in het Vaticaan,<sup>4</sup> dat gewijd is aan de thema's overwinning en "clementia", en waarop de veldheer door Victoria wordt bekranst. Op het reliëf aan de zuidzijde van de sokkel van Theodosius' obelisk te Constantinopel staat de keizer met een krans in de hand, klaar om de overwinnende atleet in de circus te huldigen.<sup>5</sup>

Vooraf aan de martelaren komt de krans toe: zij zijn de atleten Christi,<sup>6</sup> die in het strijdperk zijn getreden om satan te bevechten,<sup>7</sup> en om na de overwinning door Christus te worden bekranst. In de "acta" zijn de bloedgetuigen "martyrio coronati", "coronati diademate et corona immarcescibili".<sup>8</sup> Op andere plaatsen geven zij hun kransen weer terug aan de Heer: Hij immers is de bewerker van hun overwinning.<sup>9</sup> Later worden ook "gewone" heiligen bekranst: "... a Domino coronati sunt beati confessores..."<sup>10</sup>

Ook in de kunst is afgebeeld, hoe Christus de martelaar bekranst, hem de "corona" overhandigt, of hoe de hand Gods hem een krans boven het hoofd houdt. Een aantal goudglazen laat, en profil, de portretbustes van Petrus en Paulus zien, of toont hen ten voeten uit, gezeten tegenover elkaar: tussen beiden in bevindt zich Christus als een kleine staande gestalte met in

---

1. 2 Tim. 4,7-8, cf. 2 Tim. 2,5.

2. Volgens J. DANIELOU, "Les symboles chrétiens primitifs", Paris 1961, 9 vv., is de krans elders (Apoc. 2,10, Jac. 1,12, 1 Petr. 5,4) afkomstig uit het eschatologische Loofhuttenfeest en symboliseert hij de heerlijkheid der uitverkorenen.

3. Bijv. gouden medaillon met de intocht van Constantijn en Licinius in Pavia, uit 313: VOLBACH-HIRMER, pl. 21, beneden.

4. Belvedere, ongeveer 170 n.C.

5. VOLBACH-HIRMER, pl. 54.

6. Eusebius, "Historia ecclesiastica", V, 1, 36 (Loeb-editie, p. 424), noemt de martelaren: γενναίους ἀθλητάς.

7. Bijv. Tertullianus, "Ad martyres", 3, 3-4: CSEL, LXXVI, 4-5.

8. RUSH, op. cit., 145.

9. SANDERS, op. cit., 909: "Anders dan naar een apokalyptische gedachte (4, 10) in literatuur en vooral in artistieke uitbeelding kan voorkomen, lijkt deze krans in de epigrafische verzen nergens door de zalige zelf aan Christus aangeboden..."

10. DIEHL, nr. 2019.

iedere hand een krans.<sup>1</sup> Deze voorstelling gaat terug op munten waarop de "concordia" der keizers in beeld wordt gebracht: beider naar elkaar toege-  
wende bustes symboliseren hun eensgezindheid, de kleine Victoria, met in  
iedere hand een krans, beider overwinning.<sup>2</sup> De buste van Christus ver-  
schijnt boven Felix en Adauctus, Abdon en Sennen, en Felicitas om hen te  
bekransen.<sup>3</sup> In de "crypte van de zes heiligen" in de catacombe van Domitil-  
la zien we, op de wand tegenover de ingang, Christus met een krans in de  
hand en aan weerszijden drie mannen en drie vrouwen, die, met naar voren  
uitgestrekte handen, tot Christus naderen.<sup>4</sup> Misschien dat hier, zonder na-  
dere specificatie, martelaren worden weergegeven. Op het beroemde apsismo-  
zaïek in de San Vitale te Ravenna troont de baardloze Christus op de we-  
reldbol, terwijl Hij Vitalis' zegekrans in de rechterhand houdt. Links  
wordt de martelaar, de handen omhuld, door een engel voorgeleid. Boven het  
hoofd van Agnes, die, met een boekrol in de beide handen, staat afgebeeld  
in de zevende-eeuwse apsis van de Sant' Agnese fuori le Mura, bevindt zich  
de hand Gods met een krans.<sup>5</sup>

Ook in verband met "gewone" doden wordt van een krans gesproken. Hiero-  
nymus schrijft aan Eustochium naar aanleiding van de dood van haar moeder  
Paula: "Niet alleen het storten van het bloed wordt beschouwd als een be-  
lijdenis, maar ook de onbevleete dienstbaarheid van de toegewijde geest is  
een dagelijks martelaarschap. De ene krans wordt uit rozen en violette

---

1. SOTOMAYOR, "S. Pedro", 120; Ch. PIETRI, "Concordia apostolorum et re-  
novatio urbis (culte des martyrs et propagande pontificale)", in: *Mélanges*  
*d'archéologie et d'histoire* 73 (1961) 286-287.

2. PIETRI, op. cit., 284-285, 287-288; J. ENGEMANN, "Bemerkungen zu  
spätromischen Gläsern mit Goldfoliendekor", in: *JbAC* 11/12 (1968-1969) 23-  
25.

3. Christus bekranst Felix en Adauctus: fresco in Commodilla uit de 7de  
eeuw (WMM 150,2); Abdon en Sennen: fresco in Ponziano uit de 6de eeuw (WK  
258); Felicitas: fresco uit de 7de eeuw in het oratorium van Felicitas in  
de thermen van Titus (DACL, V,1, afb. 4327-4328; Chr. IHM, "Die Programme  
der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des  
achten Jahrhunderts", Wiesbaden 1960, nr. 12).

4. WK 125, midden 4de eeuw.

5. IHM, op. cit., nr. 8. Laurentius als orante, bekranst door de hand  
Gods, op een loden medaille in het Museo Sacro Vaticano: zie p. 130-131.

bloemen gevlochten, de andere uit leliën."<sup>1</sup>

In de catacombe van Januarius te Napels valt de eer der bekransing ten deel aan een vrouwelijke overledene: zij bevindt zich in het midden van een "arcosolium", dat de vorm van een apsiskalot heeft; het is een gesluierde vrouw van middelbare of hogere leeftijd, zij is gekleed in een tunica en "paenula", en heeft de handen uitgebreid in orantenhouding en de ogen opgeslagen. Aan weerszijden staat een baardloze man in witte tunica en pallium. De linker begeleider legt een arm om haar schouder, de gestalte aan de andere kant zet haar een diadeem op het hoofd (afb. 46).<sup>2</sup> In tegenstelling tot de beide gestalten op de arcosoliumfaçade, aan beide kanten van de boog, hebben de twee begeleiders van de dode geen nimbus: het zijn engelen of, niet nader te specificeren, sacrale gestalten, die een dienende functie vervullen, zoals de beide "tunicati" aan weerszijden van een orante in de catacombe van Cyriaca, die een gordijn openschuiven.<sup>3</sup> In dezelfde Napolitaanse catacombe is een fresco te zien met de portretten van een echtpaar en hun dochttertje: boven het kind hangt, als een adventskrans, een diadeem (afb. 45).<sup>4</sup> In een andere catacombe te Napels, die van San Severo, bevindt zich in een "arcosolium", dat de vorm van een apsiskalot heeft, een fresco met de overledene, een "chlamydatus" met een open "codex", tussen Petrus en Paulus en twee andere heiligen. Boven de dode zien we een grote lauwerkrans (afb. 9).<sup>5</sup> Op een catacombenfresco te Syracuse is te zien, hoe Christus een vrouwelijke overledene bekranst; aan weerszijden bevinden zich Petrus en Paulus, op de achtergrond rozen en oleanders.<sup>6</sup> In het midden van het mausoleum dat in het derde kwart van de vierde eeuw achter de apsis van de San Sebastiano is gebouwd, bevindt zich een "bisomus", welke van binnen met

---

1. "Non solum effusio sanguinis in confessione reputatur, sed devotae quoque mentis servitus immaculata cotidianum martyrium est. Illa corona de rosis et violis plectitur, ista de liliis." Ep. CVIII, 31: J. LABOURT, V, Paris 1955 (Budé), 200.

2. Cat. IV, 12 (= II, 238).

3. Cat. II, 247: vgl. p. 83, 167.

4. Cat. IV, 11 (= II, 237): vgl. p. 88.

5. Cat. IV, 13 (= I, 118): vgl. p. 10. Vgl. cat. IV, 16-19 (= cat. II, resp. 417, 480, 501, 525: zie p. 101, n. 10).

6. Cat. IV, 15.

fresco's is versierd. Op een der korte wanden is, in het midden, de buste van Christus te zien. Hij heeft in de rechterhand een krans, die bestemd is voor de baardloze man in tunica en pallium, die, met naar voren uitgestrekte en omhulde handen, van links komt aanlopen. Rechts een staande gestalte, eveneens baardloos, en gekleed in tunica en pallium, met uitgestoken rechterhand; in de hoeken, links en rechts, een palmboom. Op elke zijwand begeeft zich een stoet van zes apostelen, ieder met in de uitgestrekte rechterhand een "corona", naar de bekransende Christus.<sup>1</sup> Misschien is de man die door Christus bekranst wordt, een overledene aan wie, in het bijzijn van een voorsprekende heilige,<sup>2</sup> door de rechtvaardige rechter de "corona iustitiae" gegeven wordt.<sup>3</sup>

Twee sarcofagen tonen een overleden echtpaar (in de "dextrarum-iunctio"-houding) dat bekranst wordt: het zijn een fragment in de Villa Albani<sup>4</sup> en de sarcofaag van Catervius te Tolentino (afb. 63).<sup>5</sup> Op het sarcofaagfragment bevinden zich, tussen het echtpaar in, een lezenaar met een diptiek, en daarboven het bovenlichaam van een jeugdige mannelijke gestalte, gekleed in tunica en pallium, die een krans boven het hoofd van de man houdt (en ongetwijfeld ook een boven het hoofd van de echtgenote): het is Christus, die het echtpaar bekranst. WILPERT<sup>6</sup> ziet in Christus de opvolger van Juno Pronuba of van Concordia, en spreekt in navolging van Paulinus van Nola<sup>7</sup> van "Jesus Pronubus". L. REEKMANS wijst er op, dat de bekransende Christus in samenhang met de overwinningssymboliek gezien moet worden, en niet als

---

1. Vgl. de twaalf apostelen, met kransen in de handen, aan weerszijden van het "trophaeum crucis" op Rep. 208.

2. Vgl. cat. II, 263: de "oordeelsscène" in Ermete (afb. 40).

3. Vgl. 2 Tim. 4,8. P. STYGER, "Römische Märtyrergrüfte", Berlin 1935, I, 157, II, pl. 71.

4. Cat. IV, 63.

5. Cat. IV, 68.

6. G. WILPERT, "La fede nella Chiesa nascente secondo i monumenti dell' arte funeraria antica", Città del Vaticano 1938 (Collezione "Amici delle catacombe", IX), 252-253. Vgl. G. BOVINI, "Le scene della "dextrarum iunctio" nell' arte cristiana", in: Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma 72 (1946-1948) 115.

7. "absit ab (his) thalamis vani lascivia vulgi, / Iuno Cupido Venus, nomina luxuriae. / sancta sacerdotis venerando pignora pacto / iunguntur; coeant pax pudor et pietas... / tali lege suis nubentibus adstat Iesus / pronubus..." ("Carmen" XXV, 9-12, 151-152: CSEL, XXX, 238, 243).

een gekerstende Juno of Concordia: Pronuba bekranst niet.<sup>1</sup> De bekransende Christus komt ook voor op goudglazen met de portretbustes van een echtpaar:<sup>2</sup> hier is het, in tegenstelling tot de Christusfiguur op het fragment in de Villa Albani, een minuscule, ten voeten uit weergegeven, gestalte, zoals we deze reeds zijn tegengekomen, eveneens op goudglazen, tussen Petrus en Paulus.<sup>3</sup> De kleine bekransende Christus tussen Petrus en Paulus of andere heiligen, of tussen een echtpaar in, gaat iconografisch terug op de kleine Victoria met in beide handen een "corona", waarmee zij twee keizers bekranst.<sup>4</sup> De kransen die Christus boven de hoofden van Petrus en Paulus houdt, zijn overwinningskransen. De "coronae" die boven het echtpaar worden vastgehouden, kunnen moeilijk als zodanig worden geïnterpreteerd. Misschien zijn het huwelijkskransen: bij de bruiloft was het bruidspaar getooid met kransen;<sup>5</sup> op de sarcofaag "der twee broeders" in het Museo Nazionale te Napels wordt de bruid, die samen met haar man, rechts op de sarcofaag, in de "dextrarum-iunctio"-houding staat afgebeeld, door Venus bekranst;<sup>6</sup> J. ENGEMANN heeft nog op een vijfde-eeuws ivoor gewezen met een kleine Amor die Diana en Endymion bekranst:<sup>7</sup> misschien is de kleine Christus met de "coronae" boven het echtpaar op goudglazen een kerstening van dergelijke "amori-ni". De "coronae" die Christus boven de hoofden van het echtpaar houdt, zijn dus huwelijkskransen, die iconografisch mede ontleend zijn aan de overwinningssymboliek.

De "corona" in de hand boven het echtpaar in de "dextrarum-iunctio"-houding op de sarcofaag van Catervius (afb. 63)<sup>8</sup> is formeel een overwinnings-

---

1. L. REEKMANS, "La 'dextrarum iunctio' dans l'iconographie romaine et paléochrétienne", in: Bulletin de l'institut historique belge de Rome 31 (1958) 74-78. Latere monumenten evenwel tonen Jezus als "pronubus": hier legt Hij, evenals Juno of Concordia, de handen op de schouders van het echtpaar, bijv. een munt van Marcianus, uit 450: REEKMANS, op. cit., pl. 13, afb. 36.

2. MOREY, nr. 29, 109, 240, 310, 397. 3. Zie p. 225-226.

4. Ibid.

5. Th. KLAUSER, "Blume", in: RAC, II, 456.

6. Zie p. 212, n. 2.

7. J. ENGEMANN, "Bemerkungen zu spätrömischen Gläsern mit Goldfoliendekor", in: JbAC 11/12 (1968-1969) 25, pl. 9e.

8. Cat. IV, 68.

krans, zoals deze ook voorkomt bijvoorbeeld op een penning in het Kunsthistorisches Museum te Wenen, waar Constantijn bekranst wordt door de hand Gods,<sup>1</sup> naar de betekenis echter gaat het om een huwelijkskrans.

Hierboven is sprake geweest van Victoria en haar attributen: de palmtak en de "corona". Ook op een Koptische grafstèle in het Brooklyn Museum<sup>2</sup> wordt de gedachte aan overwinning op tweevoudige manier opgeroepen: een naakte jongeling, Olympios geheten, heeft een lauwerkrans op het hoofd, en in de opgeheven rechterhand een lauwertak. Met de eveneens opgeheven linkerhand houdt hij de "corona" vast. De "ankh" boven de rechter zuil van de "aedicula", waarin Olympios staat, zou er op kunnen wijzen, dat dit monument christelijk is. In tegenstelling tot de in deze paragraaf behandelde monumenten, waar sprake was van een bekransing door Christus, van de "corona iustitiae", geschonken door de rechtvaardige rechter, moet in het onderhavige geval van "zelfbekransing" gesproken worden: hier wordt, evenals op de Romeinse veldslag- en jachtsarcopen, de dode voorgesteld als dappere overwinnaar, en wordt hij in geheroïseerde gedaante weergegeven.

---

1. A. GRABAR, "Christian Iconography", Princeton 1968, afb. 100.

2. Cat. IV, 20. S. DER NERSESSIAN, "Pagan and Christian Art in Egypt", in: Art Bulletin 23 (1941) 166.

### 3. Portretten van het overleden echtpaar

We zijn reeds verschillende keren echtparen tegengekomen: zittend of staand aan de uiteinden van een sarcofaag, in een "clipeus" of voor een "parapetasma" aan weerszijden van de "tabula inscriptionis" op het deksel, vervolgens op de façade, in de archivolt of lunet van een "arcosolium", enz. In al deze gevallen zijn zij afgebeeld met een boekrol in de hand of in de orantenhouding. Op een aantal sarcofagen evenwel wordt niet speciaal gewezen op het muzische verleden of de vroomheid van het echtpaar, maar op het feit dat zij als gehuwden elkaar toebehoorden: zij zijn weergegeven in de houding van de "dextrarum iunctio" (afb. 62,63).<sup>1</sup> Hoewel de "dextrarum iunctio" bij verschillende sarcofaagtypen, tweezônige fries- of strigilisarcofagen, drie- of vijfdelige strigilisarcofagen, meerzijdig gedecoreerde stadspoortsarcofagen, voorkomt, en in verschillende perioden, in de tijd der tetrarchen en Constantijn en dan, met een overslaan van ongeveer een halve eeuw,<sup>2</sup> in de Theodosiaans-Honorianaanse periode, blijft het echtpaar aan zichzelf gelijk wat houding en kleding betreft: rechts staat de man, bijna altijd in "toga contabulata" gekleed<sup>3</sup> en met een boekrol of het uiteinde van de toga<sup>4</sup> in de linkerhand;<sup>5</sup> links staat zijn vrouw, wier kledij in de meeste gevallen uit een tunica en een, over het hoofd heengetrokken, palla bestaat. Zij is in ieder geval steeds gesluierd. Meestal omvat zij met haar linkerhand de zoom van haar sluier. Op de sarcofaag te Ancona legt zij haar linkerhand op de schouder van haar man.<sup>6</sup> Man en vrouw reiken elkaar de rechterhand. De gestalten die soms, tussen de echtelieden in, staan

---

1. Cat. IV, 21, 27, 30, 35, 42, 54, 56, 61-64, 68, 71.

2. BOVINI, op. cit. (zie p. 228, n. 6), 111; REEKMANS, op. cit. (zie p. 229, n. 1), 66.

3. Op cat. IV, 56 staat de echtgenoot links en is hij gekleed in tunica en pallium; de echtgenoot op cat. IV, 27 (afb. 62) heeft een "paenula" aan.

4. Cat. IV, 61, 71.

5. Op cat. IV, 64 een consulsscepter.

6. Ook op de sarcofaag te Velletri (cat. II, 218), die o.a. Adam en Eva in de "dextrarum-iunctio"-houding toont, komen we deze geste tegen: hier legt Adam zijn hand op de schouder van Eva (afb. 22). REEKMANS, op. cit., 65.

afgebeeld, wisselen met de tijd: in de eerste periode zijn het Juno Pronuba of Concordia,<sup>1</sup> die soms haar handen op de schouders van het echtpaar legt,<sup>2</sup> en Hymenaeus<sup>3</sup> of Eros en Psyche;<sup>4</sup> in de tweede periode is het een hand met een krans (afb. 63)<sup>5</sup> of de gestalte van de bekransende Christus zelf,<sup>6</sup> zoals we reeds eerder hebben gezien. In de context van de "dextrarum-iunctio"-voorstellingen komen we de criofoor tegen,<sup>7</sup> Christus als thaumaturg<sup>8</sup> of als "basileus" temidden der apostelen.<sup>9</sup> Soms wordt het echtpaar vergezeld door een of twee "apostelen" (afb. 62).<sup>10</sup> De "dextrarum-iunctio"-scène komt voor in het midden van de sarcofaag, aan de voorzijde, eenmaal op de linker zijkant<sup>11</sup> en één keer, in een "clipeus", op de achterkant.<sup>12</sup>

Het gebaar van de "dextrarum iunctio" vormde, samen met het offer, bij de heidenen het hoogtepunt van de huwelijksritus. Op onze sarcofagen wordt niet zozeer een bepaalde huwelijksceremonie weergegeven, maar veeleer het echtpaar als man en vrouw, voor altijd met elkaar verbonden door de huwelijksband.<sup>13</sup> De mythologische gestalten op onze monumenten fungeren als personificaties en figuren die verwijzen naar huwelijksrouw en een-dracht.<sup>14</sup>

Er is nog een manier waarop de eenheid van het overleden echtpaar wordt aangeduid: beiden bevinden zich binnen een en dezelfde omlijsting, ofwel van een "clipeus", ofwel van een schelp (afb. 64) of van een "clipeus" die aan de onderkant een schelpkekrul vertoont.<sup>15</sup> In een aantal gevallen zijn de

---

1. Cat. IV, 42, 61, 64, 71.

3. Cat. IV, 62, 71.

5. Cat. IV, 68.

7. Cat. IV, 61, 68, 71.

9. Cat. IV, 21, 27, 54.

11. Cat. IV, 27 (afb. 62).

2. Cat. IV, 42.

4. Cat. IV, 42.

6. Cat. IV, 63.

8. Cat. IV, 35, 42, 64.

10. Cat. IV, 21, 27, 54.

12. Cat. IV, 68 (afb. 63).

13. REEKMANS, op. cit., 25; 68-69: "ce dernier (nl. de "dextrarum iunctio") ne vise pas nécessairement la cérémonie nuptiale, mais indique plutôt d'une façon symbolique l'union matrimoniale, ou sert simplement à représenter mari et femme comme époux."

14. BOVINI, op. cit., 105, 108; REEKMANS, op. cit., 60, 63.

15. Cat. IV, 22, 23, 25a, 26, 28, 29, 31-34, 36-41, 43-47, 49-53, 55, 57-60, 65, 66, 67, 69. Op cat. IV, 48 wordt een echtpaar aangetroffen, niet in een "clipeus", maar voor een "parapetasma", niet op de kuip, maar op het deksel van de sarcofaag. Een lunetfresco in de catacombe van Januarius te



koppen van het echtpaar niet voltooid.<sup>1</sup> De inscriptie op een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano, die in de "clipeus" de bustes van een echtpaar toont, noemt alleen maar de naam van Faustinus, wellicht de in de "clipeus" geportretteerde man, de kop van de vrouw is niet uitgewerkt.<sup>2</sup> De man heeft steeds een opgerold "volumen" in de linkerhand; enkele keren houdt hij een opengeklapt diptiek tussen beide handen.<sup>3</sup> De boekrol wordt meestal door de linkerhand omklemd terwijl twee vingers van de rechterhand het spreekgebaar maken<sup>4</sup> of rusten op de "rotulus". Soms wordt de boekrol op de linkerhand gedragen terwijl twee vingers van de rechterhand op of tegen het "volumen" zijn gelegd. De vrouw heeft nooit een boek als attribuut.<sup>5</sup> Meestal legt zij haar rechterhand op de rechterarm van haar man; vaak slaat zij bovendien haar linkerarm om diens linker schouder. De man heeft bijna altijd een "togga contabulata" aan. De vrouw is meestal ongesluiserd. Soms heeft zij de palla over het hoofd heengetrokken. Vaak is zij getooid met een soms twee- of drievoudig collier en een armband.

De "clipeus" of schelp bevindt zich aan de voorzijde van de kuip, in het midden, tegen de bovenrand. Alleen bij de sarcofaag in de Sant'Ambrogio wordt de "clipeus" in het midden van het deksel aangetroffen. Meestal hebben we met een tweezônige friessarcofaag of met een strigilisarcofaag te maken. In het laatste geval wordt de ruimte onder de "clipeus" opgevuld met

---

Napels (cat. IV, 72) uit de 4de eeuw toont een medaillon met het groepsportret van een echtpaar en vier kinderen; de "clipeus" wordt vastgehouden door twee eroten, gekleed in een korte tunica, een guirlande in de buitenste hand (afb. 65).

1. Cat. IV, 23, 36, 39, 46, 55, 60, 65.

2. Cat. IV, 43.

3. Cat. IV, 28, 44, 49.

4. Volgens A. QUACQUARELLI, "L'ogdoade patristica e suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti", in: RivAC 49 (1973) 263-265, wordt door het gebaar van de gestrekte duim, wijs- en middelvinger het getal acht aangeduid, welk getal verwijst naar het rijk der hemelen en de verrijzenis. Dit gebaar, dat overigens tevens spreekgeste is, zou, bij clipeusportretten van overledenen, naar hun geloof in de opstanding kunnen verwijzen (op. cit., 265-267). Aangezien het besproken gebaar ook voorkomt bij doden op niet-christelijke sarcofagen, ligt het voor de hand om deze geste primair als spreekgebaar te interpreteren.

5. Behalve op cat. IV, 32.

een melkende herder,<sup>1</sup> twee eroten,<sup>2</sup> één keer met een criofoor,<sup>3</sup> twee gekruiste hoornen des overvloeds,<sup>4</sup> twee drinkende herten<sup>5</sup> of twee Jona-scènes.<sup>6</sup> Onder de "clipeus" op friessarcografen treft men steeds verschillende taferelen aan, Daniël in de leeuwenkuil echter meer dan eens,<sup>7</sup> en twee maal twee Jona-scènes.<sup>8</sup> In de hoeken boven de "clipeus" of schelp bevindt zich heel vaak de hand Gods, die hoort bij Mozes die de Wet ontvangt, en het offer van Abraham. Eén keer wordt de "clipeus" vastgehouden door twee gevleugelde miniatuur-genii,<sup>9</sup> één maal door "genii" van het gebruikelijke formaat,<sup>10</sup> één keer door twee ongevleugelde Victoriae (?).<sup>11</sup>

Het dubbelportret in de "clipeus" of schelp komt voor vanaf ongeveer 270, vooral in de eerste drie decennia van de vierde eeuw, daarna nog maar zelden. Het zijn in de meeste gevallen "wondersarcografen", en vrij vaak monumenten met pastorale scènes, die het echtpaar binnen een "clipeus" of schelp tonen. De sarcofaag van La Tourette en die in de Sant' Ambrogio te Milaan vallen wat dit betreft uit de reeks. Het zijn bovendien de laatste exemplaren die het echtpaar in een "clipeus" geportretteerd weergeven.<sup>12</sup>

Er moet nog gewezen worden op de eigen betekenis van het "volumen" in de hand van de echtgenoot zoals deze optreedt in de scène van de "dextrarum iunctio" of binnen de omlijsting van een "clipeus". Het is niet de boekrol van de "mousikos aner". In de context van de "dextrarum iunctio" wordt het huwelijkscontract gehanteerd ("libellus", "tabulae nuptiales").<sup>13</sup> Behalve aan het legale aspect wordt ook uitdrukking gegeven aan het gevoel: de vrouw legt haar hand op de schouder van haar man.<sup>14</sup>

Welke is de inhoud van het boek wanneer het binnen de "clipeus" aange-

---

1. Cat. IV, 43, 47, 55, 57, 58.

2. Cat. IV, 49: twee vechtende eroten; cat. IV, 53: hanengevecht.

3. Cat. IV, 65.

4. Cat. IV, 31.

5. Cat. IV, 69.

6. Cat. IV, 66.

7. Cat. IV, 36 (gedeeltelijk), 37-39, 41 (gedeeltelijk), 32 (?).

8. Cat. IV, 22; 23: rechts van de Jona-scènes Daniël in de leeuwenkuil.

9. Cat. IV, 39.

10. Cat. IV, 28.

11. Cat. IV, 66.

12. Resp. cat. IV, 69 (ong. 400) en 28 (380-390).

13. BOVINI, op. cit., 106; REEKMANS, op. cit., 25; BIRT, 67.

14. REEKMANS, op. cit., 25.

troffen wordt? Hier is niet opnieuw sprake van het huwelijkscontract, want we hebben niet met het portret van het echtpaar bij hun huwelijksluiting te maken: zij geven elkaar niet de rechterhand; de vrouw is meestal ongesluierd, terwijl zij tijdens de "dextrarum iunctio" gesluierd is. De kledij van de man, de "toga contabulata", en het attribuut in zijn hand, de boekrol of diptiek, verwijzen naar zijn status. Hij wordt weergegeven als op de voorgrond tredend, optredend naar buiten, een openbaar ambt bekledend; de vrouw, wier gestalte door die van haar man oversneden wordt, en die haar handen op zijn arm en schouder legt, als huisvrouw, zich op de achtergrond houdend, schuilgaande achter haar echtgenoot, maar tegelijkertijd hem omvattend.

In enkele gevallen lijkt het boek als symbool van "cultuur" te zijn bedoeld: op een sarcofaag te Pisa,<sup>1</sup> waar man en vrouw een "rotulus" vasthouden en waar de man bovendien niet met de toga bekleed is; op de sarcofaag "van de twee broers",<sup>2</sup> waar de echtgenote, achteraf, veranderd is in een man, waar de ene "broer" een "volumen" in de hand heeft, de andere het spreekgebaar maakt en waar beiden gekleed zijn in tunica en pallium; op twee sarcofagen te Rome,<sup>3</sup> waar de kledij van het echtpaar bestaat uit tunica en pallium (palla).

---

1. Cat. IV, 32.

3. Cat. IV, 52, 58.

2. Cat. IV, 41.

#### 4. Beroepsportretten

We hebben reeds gezien, hoe het grafschrift informatie kan verschaffen omtrent het leven van de dode: er wordt gesproken van "puer", "puella", "infans", "coniux"; adellijke en ambtelijke titels worden vermeld. Aldus worden staat, stand en status aangeduid. Het beroep wordt, in christelijke funeraire opschriften, zelden aangegeven.<sup>1</sup> Een en ander wordt ook in beeld gebracht: de echtverbintenis door de "dextrarum iunctio" of door het dubbelportret dat in de omlijsting van de "clipeus" is gevat; de ambtelijke status van de man door de "toga contabulata" of de "chlamys"; op de sarcofaag van Gorgonius worden zijn ambtelijke bezigheden geïllustreerd.<sup>2</sup> Ook de meer eenvoudige beroepen van kooplui en handwerkers worden uitgebeeld: de man die in de sarcofaag uit Lambrate begraven ligt, was blijkens de voorstelling op de rechter zijkant een leerbewerker.<sup>3</sup> Meestal echter dienen dergelijke beroepsportretten gezocht te worden op grafstenen, soms ook wel op catacombenfresco's. De grafplaat van Eutropos gunt een inkijs in een atelier waar sarcofagen vervaardigd werden.<sup>4</sup> Om ons nog even tot de categorie der grafwerkers te beperken: "Diogenes fossor" was blijkbaar vermogend genoeg (vermoedelijk was hij een opperfossor) om, in de catacombe van Domitilla, een beschilderd arcosoliumgraf te kunnen bekostigen; in de lunet staat hij afgebeeld, omgeven door zijn gereedschap, houweel, bijl, schop, moker en lamp;<sup>5</sup> "fossor Trofimius" is weergegeven op een thans verloren gegaan fresco.<sup>6</sup> In de catacomben worden verder beroepsportretten aangetroffen van een groentenverkoopster,<sup>7</sup> een vogelaar,<sup>8</sup> een "ensor frumentarius",<sup>9</sup>

---

1. TESTINI, "Archeologia", 376-377. 2. Cat. IV. 73.

3. Cat. IV, 74. KLAUSER, "Studien", VIII, 149-150, nr. 1.

4. Cat. IV, 102, uit de catacombe van Petrus en Marcellinus, thans in het Palazzo Ducale te Urbino. Volgens FERRUA, ICUR VI, nr. 17225, is er niets dat er op wijst dat de beeldhouwer Eutropos of diens zoon zou zijn.

5. Cat. IV, 76. L. HERTLING - E. KIRSCHBAUM, "The Roman Catacombs and their Martyrs", London 1960, 7, 212. Het fresco is ten dele verloren gegaan, omdat men heeft getracht, het uit de tuf te hakken; een gravure naar de schildering in nog intacte staat bij BOLDETTI, 64.

6. Bewaard in een tekening van de eerste tekenaar van Ciacconio, gereproduceerd door WILPERT, "Copien", pl. 4,2 (= DACL, V,2, afb. 4609): afb. 66.

7. Cat. IV, 75.

8. Cat. IV, 83: "Lucianus is(tudiosus)".

9. Cat. IV, 84: "Maximinus qui vixit annos XXIII amicus omnium".

een schoenmaker,<sup>1</sup> een arts,<sup>2</sup> een begeleider van pakpaarden,<sup>3</sup> beroepsportretten van smeden<sup>4</sup> en visverkopers.<sup>5</sup> Als "beroepsbezigheid" van kinderen wordt het hoepelen<sup>6</sup> of het spelen met een vogel<sup>7</sup> aangegeven.

---

1. Cat. IV, 85.

2. Cat. IV, 92: een tandarts volgens FERRUA, een oogarts volgens D. BALBONI, "Di una singolare scena graffita nella catacomba di Domitilla", in: RivAC 31 (1955) 253-259.

3. Cat. IV, 100.

4. Cat. IV, 79, 89, 97.

5. Cat. IV, 80 (G. BRUSIN, "Il simbolo del pesce in Aquileia", in: Aquileia nostra 23 (1952) 40-41), cat. IV, 101. Andere beroepsportretten: cat. IV, 81 (een man met een amfoor), 87 (een man met een weegschaal), 93 (een man met een hak), 94 (een man met een sikkkel).

6. Cat. IV, 90 (een hoepelende jongen, inscriptie: "Cyracae in pace": in plaats van "Cyrace", in de vocativus?), 91 (o.a. een kinderkopje en een hoepel, inscriptie: "Sanbatis in pace": in plaats van "Sabbatius"?), 98 (een hoepelende jongen, het opschrift evenwel gewaagt van de zesjarige Meletia).

7. Cat. IV, 78 (in het midden een meisje met een druiventros in de rechter- en een vogel in de linkerhand, op de achtergrond bloemen), 82 (de vijfjarige Agorinus met een duif in de hand), 86, 88 (de zesjarige Seberina, ten halven lijve, met een speelduif onder de arm), 95 (een staand meisje met een vogel onder de arm), 96 (een staande jongen met een vogel onder de arm, rechts boven een duif met een olijftakje: de ene vogel is een speeldier, de andere is symbolisch en staat voor "pax"), 99 (een meisje met een vogel, naast haar een rustende herder), 103 (links de twaalfjarige Eusebius met een vogel, rechts een vogel met een olijftak). Over de duif als huis- of speeldier, zie F. SUHLING, "Taube und Orante; ein Beitrag zum Orantenproblem", in: RQS 39 (1931) 346.

## SAMENVATTING EN CONCLUSIES

In verband met oudchristelijke sarcofaagreliefs en catacombenfresco's denkt men misschien eerder aan bijbelse voorstellingen, en afbeeldingen van Christus en de apostelen, dan aan de weergave van de dode. Toch is deze een hoofdfiguur in de vroegchristelijke kunst. Dit blijkt uit het grote aantal monumenten, sarcofagen, fresco's, grafstenen enzovoort, waar de overledene op voorkomt: ongeveer negenhonderd in getal.<sup>1</sup> Vaak staat de dode centraal: in het midden aan de voorzijde van de sarcofaag, of in de lunet van het "arcosolium". Zijn beeltenis wordt van de omgeving geïsoleerd, en daardoor naar voren gehaald en benadrukt, door middel van de "clipeus", het "parapetasma", of twee begeleidende gestalten.

Het komt echter maar zelden voor dat de dode letterlijk is geportretteerd. Wel is het aantal niet uitgewerkte portretkoppen tamelijk groot. Van individualisering is verder sprake wanneer de orante - meestal een abstracte vrouwelijke figuur: de personificatie van de "pietas" - mannelijk is, of een kind. Doorgaans is de overledene niet geportretteerd in de moderne betekenis van het woord. Hij wordt min of meer geïdealiseerd weergegeven, van een onbestemde, eerder jeugdige dan onmiskenbaar middelbare of bejaarde, leeftijd. Heel jong gestorven kinderen daarentegen worden ouder weergegeven: en dan als jongen of als meisje. Deze idealisering is misschien een middel om de overledene te eren. In deze samenhang dient men er echter wel rekening mee te houden dat voor de antieke grafbezoeker de gelijkenis van secundair belang was: alleen al door het feit dat de afbeelding voorkwam op het grafmonument van een bepaalde dode, zag men er een portret in. Een en ander hangt ook samen met de gang van zaken in de ateliers: wanneer men er niet zelf bij leven zijn sarcofaag had besteld, kochten de nabestaanden er een uit de voorraad; dit verklaart mede zowel de geïdealiseerde gestalten als de slechts in eerste aanzet weergegeven portretten.

---

1. Ter vergelijking: SOTOMAYOR, "S. Pedro", 173-210, somt 734 monumenten op waar Petrus op voorkomt. G. WELLEN, "Theotokos; eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit", Utrecht-Antwerpen 1961, noemt 382 monumenten met Maria-afbeeldingen (bijlagen). KLAUSER, "Studien", I, 45-51, "Studien", IX, 83 vv., telt 298 crioforen.

Niet alleen de manier waarop het gelaat van de dode wordt weergegeven, is "idealiserend", d.w.z. algemeen en op verschillende individuen toepasbaar, ook de houdingen die hem worden aangemeten, en de attributen die hem worden meegegeven, hebben iets bovenpersoonlijks: het zijn cliché's, die toch iets willen zeggen van de dode, gemeenplaatsen, die hem, zij het op conventionele en weinig persoonlijke wijze, moeten karakteriseren. 1. Wanneer de overledene is weergegeven als zittende filosoof, gehuld in een "himation", een boekrol in de handen, of staande, gekleed in tunica en pallium, met wederom de "rotulus" als attribuut - in de houding van de "jongeling van Eretria" of de muze Calliope - dan kan dit betekenen dat men hem wil gedenken en eren als muzisch mens, als minnaar van kunst en cultuur. In plaats van aan een kunstzinnig mens kan men beter denken aan wat wij noemen een "intellectueel" of, nog beter, iemand van betere familie; het is een standsportret, dat hoort bij mensen uit de hogere regionen van de maatschappij, mensen waarvan te verwachten viel dat zij gecultiveerd en ontwikkeld waren. In bepaalde gevallen heeft het boek in de handen van de dode een specifieke betekenis gekregen en duidt het op de "ware wijsbegeerte", die van Christus: dit kan bijvoorbeeld het geval zijn bij de sarcofaag in de Santa Maria Antica, waar de lezende filosoof, de dode, vergezeld wordt door zijn vrouw in orantenhouding, en omgeven wordt door bijbelse tafereelen; het "volumen" in de handen van Crispina is getekend met het naamcijfer van Christus (afb. 3);<sup>1</sup> elders hebben, op een en hetzelfde monument, Christus en de overledene eenzelfde "rotulus" als attribuut.<sup>2</sup> 2. In het geval van de als orante weergegeven dode is de idee "pietas" (op munten en in de volronde plastiek gepersonifieerd door een staande vrouw met biddend opgeheven armen) gerealiseerd in de geportretteerde, wordt de gestorvene gekenschetst als vrome, als gelovige. Het eventueel gelijktijdig en gelijkwaardig voorkomen van beide echtelieden, de één als orante, de ander met het boek in de hand (afb. 11, 13),<sup>3</sup> duidt er op dat de betekenis van het gebaar

---

1. Cat. I, 45.

2. Bijv. cat. I, 50, 88.

3. De echtgenoot op de sarcofaag in de S. Maria Antica (cat. I, 78 = II, 142) is een zittende filosoof, zijn gade een orante. De vrouwelijke oranten op een sarcofaag te Milaan (cat. I, 18 = II, 46) en op een exemplaar in Salerno (cat. I, 109 = II, 205) zijn pendants van een "palliat" met een

der opgeheven handen en die van het genoemde attriboot soms niet zo heel ver uiteen kunnen liggen. 3. De onderworpen houding van de neergeknielde, de handen naar de keizer uitstreckende overwonnen barbaar wordt niet alleen toegepast op de "hemorroïssa" en Maria, de zuster van Lazarus, maar ook op beide adoranten, het overleden echtpaar, aan de voeten van Christus-"basi-leus". 4. Een vanouds geijkte houding is ook die van de "dextrarum-iunctio", een onderdeel van de huwelijksceremonie, waardoor, op grafmonumenten, blijvende huwelijksrouw wordt weergegeven. Een zelfde functie wordt ook vervuld door de portretclipeus die de bustes van een echtpaar toont, waarvan de vrouw de rechterhand op de rechterarm van haar man legt en vaak de linkerarm om diens linker schouder slaat.

Genoemde cliché's zijn van voorchristelijke oorsprong: alle reeds in de heidense ateliers geschikt bevonden om gehanteerd te worden waar het er om ging, de dode op waardige en eervolle wijze weer te geven. De christenen namen deze cliché's met vanzelfsprekendheid over. Christelijke inventies zijn het dus niet. In deze zin bestaan er nauwelijks christelijke dodenportretten. Het eigen christelijke karakter bestaat veeleer in mijding en voorkeur. Mijding van de mythologische travestie en van het heroïsche: dus geen identificatie meer met Ganymedes, Ariadne of Endymion, of met de hoofdmuze, Calliope;<sup>1</sup> mijding van het thema van de heroïsche jacht of

---

opgerold "volumen" in de hand. Op een sarcofaagdeksel in het Museo Pio Cristiano (cat. I, 43 = II, 85) bevinden de bustes van het echtpaar zich voor hetzelfde "parapetasma", links van de "tabula inscriptionis": hij in orantenhouding, zij met een boekrol in de handen.

1. In het geval van de mythologische sarcofagen uit de 2de eeuw n.C. wordt het verlangen naar de privé-apotheose van de overledene impliciet uitgedrukt. Sinds het einde van de 2de eeuw worden de voorstellingen op mythologische sarcofagen expliciet op de dode toegepast o.a. doordat een bepaalde mythologische gestalte met de portretkop van de gestorvene wordt afgebeeld. Zie J. ENGEMANN, "Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren Römischen Kaiserzeit", Münster 1973 (JbAC, Ergänzungsband, II), 28vv. In de christelijke sarcofaagsculptuur is expliciete identificatie met een bijbelse gestalte zeer zeldzaam. Misschien zijn slechts twee voorbeelden te noemen: een sarcofaag in het Brits Museum (cat. IV, 105: afb. 67) waar Jona volgens M. LAWRENCE, "Three Pagan Themes in Christian Art", in: *De artibus opuscula XL, essays in honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, 325-326, en J. ENGEMANN, op. cit., 71, pl. 32, een portretkop heeft, en de sarcofaag van Iulia Iulianete in het Museo Pio Cristiano (cat. II, 70), waar Noach in de ark gesluierd is, dus vereenzelvigd wordt met de overledene.



veldslag, waar de triomferende veldheer of de heldhaftige jager de portretkop van de dode draagt. De christen koos alleen neutrale en ingehouden cliché's. Zijn voorkeur ging daarbij uit naar de orante: ongeveer twee derde van de christelijke monumenten met de afbeelding van de dode toont de gestorvene in orantenhouding. Om de overledene weer te geven als adorante, in de houding van een overwonnen en smekende barbaar, kon alleen maar in het hoofd van een christelijke "artifex" opkomen: de overwinnaar is dan ook Christus. Dat de christenen de overgenomen cliché's toch op hun eigen wijze wilden verstaan, blijkt uit bepaalde toevoegingen: hierboven is al het "chrismon" aangehaald dat gegrift is in het boek van Crispina; in het eerste hoofdstuk is voorzichtig gesuggereerd dat de sluier van de "palliata" met het boek op christelijke sarcofagen mogelijkwijze verklaard zou kunnen worden door een voorschrift van christelijke betamelijkheid;<sup>1</sup> aan de dode met de boekrol of in orantenhouding is het begeleidende gezelschap van twee apostelen, soms herkenbaar als Petrus en Paulus, toegevoegd.

Er valt een toenemende verchristelijking waar te nemen, vooreerst wat de aard der cliché's betreft, volgens welke de dode wordt afgebeeld, vervolgens wat betreft de context waarin deze zich bevindt. 1. Het begint met de zittende of staande gestalte met het boek, die zich in filosofisch of muzisch gezelschap bevindt: de aanwezigheid van criofoor of orante kan betekenen dat de sarcofaag voor een christen bestemd was; slechts bijbelse scènes verschaffen in deze zekerheid. Deze monumenten vallen nog in de derde eeuw of de tijd der tetrarchen: het christelijk geloof kan nog niet in alle openheid beleden worden. 2. Iets later komt de orante naar voren: deze staat in het midden van de Constantijnse friessarcofaag, al of niet geflankeerd door twee apostelen, temidden van de "miracula Christi". Sinds de Vrede heeft Christus het verhullende gewaad van de herder afgelegd en treedt Hij openlijk op als de evangelische wonderdoener, waarbij dient aangetekend dat het niet primair om Christus gaat, maar om de door Hem bemiddelde verlossing. Het gaat niet in de eerste plaats om de in de evangeliën vermelde feiten maar om de nog altijd actuele betekenis ervan: het zijn

---

1. Pag. 40-42.

"beeldhandelingen". Zo betekent het wonder van Cana, evenals dat der broodvermenigvuldiging, de eucharistie, en verwijst de opening der ogen van de blindgeborene naar de "illuminatio" van de doop.<sup>1</sup> 3. De evangelische thau-maturg zal ten slotte vervangen worden door de Apocalyptische "basileus". De dode wordt van centrale hoofdfiguur een kleine gebogen gestalte opzij. Christus heeft zijn plaats ingenomen. 4. Een aantal cliché's, dat van de "dextrarum iunctio" of van de portretclipeus met de bustes van een echtpaar, zijn niet zozeer aan een bepaalde periode gebonden.

Wat de functie van de grafkunst en meer in het bijzonder van het dodenportret betreft: men versierde het huis van de overledene, zoals men ook zijn eigen woning verfraaide. Tegelijkertijd speelden allerlei motieven mee. Een ervan is de herkenbaarheid van het grafmonument: met name het opschrift waarin de gestorvene genoemd werd, en eventueel zijn beeltenis, dienden ter identificatie, niet alleen voor de nabestaanden, maar misschien oorspronkelijk ook voor de overledene zelf, wiens schim - zo dacht men lange tijd - 's nachts in de omgeving van het graf rondwaarde. Het bezit van een eigen graf was een fundamenteel mensenrecht. Slaven, die bij leven rechteloos waren, hadden in ieder geval, na hun dood, recht op een eigen graf. Vooral de naam en het portret van de dode bestempelden het graf tot het zijne. De grafdecoratie kan ook bepaalde handelingen uit de dodencultus vastleggen en daardoor bestendigen: bloemen en kransen kunnen herinneren aan de bloemen waarmee men in werkelijkheid het graf versierde of aan de bekransing ervan; brandende toortsen aan het licht dat men ontstak om het duister van het graf, en de demonen, te verdrijven;<sup>2</sup> maaltijdvoorstellingen

---

1. Vgl. F. VAN DER MEER, "Christus' oudste gewaad", Utrecht-Brussel 1949, 146-148. Het lijkt wel alsof het vooral de Johanneïsche wonder-"tekenen" (het "teken" van de broodvermenigvuldiging: Joh. 6,14, het "teken" van de genezing van de blindgeborene: 9,16, het "teken" van de opwekking van Lazarus: 11,47; 12,18) zijn die zo vaak in de oudchristelijke kunst voorkomen. De actuele betekenis ervan wordt telkens uitgesproken door de er op volgende "Ik-ben"-uitspraken van Jezus: Ik ben het brood (6,35.41.48), Ik ben het licht (9,5, vgl. 8,12), Ik ben de opstanding en het leven (11,47; 12,18).

2. F. CUMONT, "Cierges et lampes sur les tombeaux", in: Miscellanea Giovanni Mercati, V, Città del Vaticano 1946 (Studi e Testi, CXXV), 41-47.

aan de "refrigeria" die op gezette tijden bij het graf werden gehouden.<sup>1</sup> Verder dient de decoratie van het grafmonument om de dode, en tevens zijn familie en nageslacht, te eren. Dat ook de dode niet ongevoelig was voor het aanzien van zijn graf, blijkt uit een novelle van Valentinianus III uit 447 n.C.: "de zielen houden van de verblijfplaats van het lichaam dat ze verlaten hebben, en om de een of andere reden zijn ze blij met de eer waarmee het graf omgeven wordt".<sup>2</sup> Er werd gewezen op het beroep en de status of op de deugden van de overledene: op hetgeen hij in de maatschappij of voor de zijnen had betekend. Portretten die de dode tijdens de uitoefening van zijn beroep afbeelden, komen in de vroegchristelijke kunst niet zo heel veel voor. De toga duidt op een magistraat of lid van een adellijk geslacht, het pallium en de "rotulus" op beschaving, de orantenhouding op "pietas". De "dextrarum iunctio" op huwelijkstrouw: allemaal verwijzingen naar het verdienstelijke verleden van de overledene, dat eervol wordt vermeld.

Waren er behalve deze "retrospectieve" portretten ook "prospectieve"? Vooreerst zij opgemerkt dat de vraag, aldus gesteld, een vals dilemma kan inhouden: men hoopte door deugdzaam te leven gelukkig voort te leven. Bovendien kan, door middel van bepaalde toevoegingen, een retrospectief portret een prospectief karakter krijgen: de orante kan zich in een paradijselijke omgeving bevinden, de in gebedshouding weergegeven Veneranda wordt door de martelares Petronilla de hemelse tuin binnengeleid (afb. 39),<sup>3</sup> elders legt Christus de hand op het hoofd van de orante (afb. 40),<sup>4</sup> of wordt deze door de hand Gods bij de pols gevat (afb. 24).<sup>5</sup> Het is niet nodig, noch wenselijk, om dergelijke afbeeldingen te interpreteren als weergave van iets waarvan men aannam dat het al actuele realiteit was of een gebeurtenis die reeds plaats had gevonden. Deze afbeeldingen wijzen

---

1. A. STUIBER, "Refrigerium interim", Bonn 1957, 123 vv.

2. "... amant tamen animae sedem corporum relittorum et nescio qua sorte rationis occultae sepulcri honore laetantur..." "Leges novellae ad Theodosianum pertinentes", ed. Th. MOMMSEN- P.M. MEYER, Berlijn 1962<sup>3</sup>, 114 (nr. 23).

3. Cat. II, 260.

4. Cat. II, 263.

5. Cat. II, 220.

niet noodzakelijk op bepaalde eschatologische opvattingen als zou de ziel onmiddellijk na de dood in de hemel worden opgenomen, met voorbijzien van een, desnoods onderaards gesitueerde, tussentoestand, die kan duren tot de Laatste Dag. Men kan namelijk ook een verhoogde werkelijkheid weergeven. De inbezitneming van het heil kan proleptisch, anticiperend, worden afgebeeld. Waar dit gebeurt kan gesproken worden van prospectieve voorstellingen.<sup>1</sup> In dit verband zou men ook van "wensbeelden" kunnen spreken. Een verhoogde toestand wordt weergegeven.

Er worden ook argumenten gegeven. De dode is een geredde. 1. Naast hem staat de herder, wiens gestalte, te zamen met de idyllische omgeving waarin beiden, herder en dode, geplaatst zijn, de idee van paradijselijke vrede belichaamt: deze kon door christenen worden geïnterpreteerd als de vrede der in Christus verlost. 2. Verlossing en uitredding vanwege God worden ook aangeduid door Noach, Daniël, Susanna, de Drie Jongelingen, allen op het beslissende ogenblik door God te hulp gekomen. 3. Of de gestorvene bevindt zich temidden van wondertekens, door Christus gewrocht, en verwijzend o.a. naar het levenswater en de levensspij. Wat de doop betreft: hierdoor is de gestorvene toegevoegd aan de kudde der geredden, is hij een nieuw leven ingegaan, dat door de dood geenszins werd beëindigd (de dood brengt immers geen wezenlijke wijziging in de situatie van de gedoopte). 4. Tot nog toe ging Christus schuil achter de door Hem bemiddelde redding, die werd aangeduid door de herder en de "miracula", en was Hij nog niet zelf vererenswaardig naar voren getreden: dit laatste gebeurt waar Christus frontaal en in het midden van de compositie wordt weergegeven. Wanneer de dode nog is afgebeeld, dan is het als kleine adorante aan de voeten van de keizerlijke Christus. De voorstelling is christocentrisch geworden. Vaak ontbreken de doden geheel en al, zijn ze als het ware voor ons onzichtbaar, geheel in Christus geborgen.

---

1. STUIBER, op. cit., 193-200, laat dergelijke afbeeldingen, die de dode in het paradijs of in het gezelschap van Christus en martelaren tonen, getuigen van bepaalde mentale voorstellingen, volgens welke de ziel van de afgestorvene meteen in het hemelse paradijs wordt opgenomen. Dergelijke ideeën bestonden maar worden niet noodzakelijkerwijze door bovengenoemde afbeeldingen geïllustreerd.

De dode is een hoofdfiguur in de oudste christelijke grafkunst. Hoofd-thema is daarnaast de door Christus bemiddelde redding. Beide, de dode en de verlossing, horen bij elkaar: de overledene wordt als geredde afgebeeld, als christen. Als zodanig wilde men dat de gestorvene vereeuwigd werd op zijn grafmonument. Als gedoopte en christen had hij geleefd en zou hij ook, zo hoopte en beleed men, blijven leven in eeuwigheid.

Tenslotte zij de vraag opgeworpen, in hoeverre de oudchristelijke grafkunst te beschouwen is als illustratie van ideeën en voorstellingen omtrent het hiernamaals zoals deze leefden in de geest en de fantasie van christenen uit de eerste eeuwen en ten dele verwoord zijn door de Vaders, in de liturgie of in populaire literatuur.

De dood werd gezien als een scheiding van lichaam en ziel.<sup>1</sup> Hoe dacht men nu over de toestand waarin de ziel verkeerde tussen het moment van sterven en de eindopstanding? Eusebius<sup>2</sup> gewaagt van Arabische christenen die menen dat de ziel met het lichaam sterft en bij de opstanding van het lichaam zal herrijzen. Deze opvatting veronderstelt een Semitische antropologie:<sup>3</sup> volgens deze mensopvatting is een voortbestaan van de ziel, los van het lichaam, moeilijk denkbaar. Ook Augustinus heeft het nog over de ketterij van de Arabieren.<sup>4</sup>

Meestal zocht men naar een oplossing van het probleem, hoe een bewust voortbestaan van de ziel - en een vergelding meteen na de dood - te combineren met het eindoordeel en de opstanding op de Laatste Dag. Verschillende Vaders spreken van een onderaards gesitueerde "tussentoestand", voor goeden en bozen.<sup>5</sup> Wel bevinden de zielen van rechtvaardigen en zondaars zich niet

---

1. J. FISCHER, "Studien zum Todesgedanken in der alten Kirche; die Beurteilung des natürlichen Todes in der kirchlichen Literatur der ersten drei Jahrhunderten", I, München 1954, 25 vv.

2. "Historia ecclesiastica", VI, 37 (Loeb-editie, p. 90).

3. F. REFOULÉ, "Immortalité de l'âme et résurrection de la chair", in: RevHistRel 163 (1963) 31-32.

4. Augustinus, "De haeresibus", LXXXIII: CCL, XLVI, 337: "Itaque hos haereticos... Arabicos possumus nuncupare qui dixerunt animas cum corporibus mori atque dissolvi et in fine saeculi utrumque resurgere."

5. Clemens "ad Corinthios", Justinus, Irenaeus, Tertullianus, Hippolytus, Novatianus, Victorinus van Pettau, en Lactantius. Zie STUIBER, op. cit., 44-74.

op dezelfde plaats. Er is reeds een diversificatie van plaats en toestand, een voorlopige beloning of straf. Volgens Tertullianus bevindt de ziel zich in de onderwereld: gelijk Lazarus in de schoot van Abraham in een toestand van voorlopige verkwikking, of, zoals de rijke, in een toestand van voorlopige bestraffing.<sup>1</sup> Hippolytus beschrijft de schoot van Abraham als volgt: "in deze lichte ruimte bevinden zich de rechtvaardigen vanaf den beginne: deze plaats is voor hen zonder ongemak, zonder hitte of koude, zonder verdriet. Integendeel: zij aanschouwen het altijd opgewekte gelaat van de vaderen en van de rechtvaardigen, die na deze verblijfplaats de rust en het eeuwige leven in de hemel verwachten".<sup>2</sup> Ook Augustinus plaatst de zielen in de tussentijd nog in het "infernium", in "receptiones" en "abditā receptacula".<sup>3</sup>

Dergelijke voorstellingen sloten aan bij reeds bestaande bijbelse en heidense zienswijzen. Wat de laatste betreft: het graf werd lange tijd beschouwd als doorgangspoort naar een dieper gelegen oord: de Hades.<sup>4</sup> De schim bleef niet eenzaam in het graf achter, maar ging naar een grote ruimte diep onder de grond, waar allen verzameld waren. Aanvankelijk leidden de schimmen hier een triest en halfbewust bestaan. Dit was het geval in de Hades van Homerus, gelegen in het westen onder de aarde. Ook de Orcus van het primitieve Romeinse geloof werd bewoond door dergelijke schimmen: de "manes". Wat de griekse Hades betreft: na verloop van tijd komt er onder invloed van het Orphisme, een heilsleer, die aan de ingewijden een zálíg hiernamaals belooft, een diversificatie van plaats en toestand; de zielen worden voor de rechters geleid en geoordeeld: de goeden worden beloond in de Elyzeese Velden, de slechten gestraft in de Tartarus. Vergilius heeft

---

1. Vgl. "Omnis ergo anima penes inferos? inquis. Velis ac nolis, et supplicia iam illic et refrigeria: habes pauperem et divitem." "De anima", 58, 1: ed. J.H. WASZINK, Amsterdam 1947, 78, vertaling: idem, 586: "We arrive at the conclusion that after death every soul enters hell, where it is already punished or remunerated, as is shown by the story of Lazarus."

2. Uit het fragmentarisch bij Johannes Damascenus bewaarde "De universo": K. HOLL, "Fragmente vornicänischer Kirchenväter aus den Sacra Parallela", Leipzig 1899 (Texte und Untersuchungen, XX, 2), 138-139.

3. H. EGER, "Die Eschatologie Augustins", Greifswald 1933, 32-34.

4. F. CUMONT, "Lux perpetua", Paris 1949, 55 vv.

als eerste Romein in het zesde boek van de Aeneis deze Helleense Hades beschreven en aldus de mythologische componenten van de Griekse onderwereld voor de komende eeuwen geconsacreerd: de Styx, Cerberus, de rechtbank van Minos, de twee wegen waarvan de linkse naar de Tartarus, de rechtse naar het Elysium leidde. Op den duur zijn het echter lege cliché's geworden. De meer ontwikkelden geloofden niet meer in het onderaardse rijk van Pluto. Het gewone volk echter zag in dergelijke voorstellingen langer een realiteit.

Ook in de bijbel is sprake van een onderwereld: in het oude testament van de "scheol", waar de schimmen een triest schaduwbestaan leiden; in het nieuwe testament is men, op enkele plaatsen, van de vooronderstelling uitgegaan dat allen, goeden en bozen, zich naar de onderwereld begeven, om daar te blijven tot de opstanding.<sup>1</sup>

De onderwereld zoals deze bij de hierboven geciteerde Vaders voorkomt, als voorlopige verblijfplaats van de doden, ligt dus in het verlengde van de oude voorstellingen van "scheol" en Hades. De martelaren echter gaan meteen naar de hemel. De marteldood is een eschatologische gebeurtenis, waardoor de zielen van de martelaren reeds delen in de komende "eon", deze wereld en alles wat van deze wereld is, ook de Hades, achter zich latend. Bovendien is de martelie een van alle zonden reinigende doop die degene die haar ondergaat aanstonds en volstrekt geschikt maakt voor de hemel.

Sommige Vaders localiseerden de tussentoestand in de hemel.<sup>2</sup> Cyprianus schijnt op de dood van de rechtvaardige meteen de hemel te laten volgen: allen die tot het martelaarschap bereid zijn, ontvangen het loon van martelaren. Volgens Clemens van Alexandrië en Origenes gaat de ziel meteen naar de hemel: dit geschiedt in de vorm van een gnostisch beïnvloede "Himmelsreis", een opstijgen door de planetensferen heen, belaagd door demonen en beschermd door engelen. Ook de overige Alexandrijnse en de Cappadocische

---

1. Mt. 12, 40; Hand. 2, 27. 31; Rom. 10, 7; Ef. 4, 9; Apoc. 6, 8; 20, 13 v.

2. STUIBER, op. cit., 68 vv., 73.

Vaders kennen een onmiddellijke hemelse zaligheid.<sup>1</sup> Was deze gedachte ook in het Westen reeds vóór 300 niet geheel vreemd, vooral sinds de vierde eeuw schijnt deze voorstelling hier meer verbreiding gevonden te hebben, wat mede blijkt uit de grafschriften: waar we lezen van "caelum", "sidera", "aetheriae plagae", "polus", moeten we denken aan de hemelse zaligheid.<sup>2</sup> Het in de metrische inscripties genoemde paradijs ligt blijkens de samenhang in de hemel: dit hemels verblijf neemt meteen na het sterven een aanvang.<sup>3</sup>

Ook deze voorstellingen vinden wederom aansluiting zowel bij profane als bijbelse ideeën en beelden. Vergilius, die hierboven al is genoemd in verband met zijn beschrijving van de Hades, was bij zijn evocatie van de onderwereld behalve van een mythologische ook uitgegaan van een filosofische bron.<sup>4</sup> Anchises ontwikkelt tegenover Aeneas, die in het onderwereldse is afgedaald,<sup>5</sup> de filosofie van Posidonius: het lichaam is de oorsprong van het kwaad, waarvan men in het hiernamaals door lucht, water en vuur gereinigd moet worden, waarna men tot het paradijs wordt toegelaten.<sup>6</sup> De voorstellingen van een onderaards dodenrijk worden hier gecombineerd met de neopythagoreïsche leer van de hemelse oorsprong van de ziel en van de loutering door de elementen. In het verlengde van deze doctrine ligt het geloof in een astrale onsterfelijkheid. Dit geloof is het gevolg van een sinds de vijfde eeuw v.C. gewijzigd mens- en wereldbeeld.<sup>7</sup> Voor de ouderwetse onderaardse Hades was geen plaats meer: de aarde bleek geen platte schijf te zijn, maar een gedeeltelijk met water bedekte bol, met daaromheen roterend de hemelse sferen, bestaande uit lucht en vuur. De stoïcijnen spreken van het goddelijk vuur, een van de vier elementen waaruit de wereld bestaat, dat als Logos (wereldorde) de macrocosmos animerend doordringt, en

---

1. P. RECHEIS, "Engel, Tod und Seelenreise; das Wirken der Geister beim Heimgang des Menschen in der Lehre der Alexandrinischen und Kappadokischen Väter", Roma 1958 (Temi e testi, IV).

2. STUIBER, op. cit., 112-113.

3. G. SANDERS, "Licht en duisternis in de christelijke grafschriften", II, Brussel 1965, 446-447.

4. CUMONT, op. cit., 72.

5. "Aeneis", VI.

6. H. DIELS, "Himmels- und Höllenfahrten von Homer bis Dante", in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 49 (1922) 248.

7. CUMONT, op. cit., 109 vv.



dat, op de microcosmos toegepast, zich manifesteert in de mens als zijn ziel. Sterft de mens, dan ontwijkt de ziel daarheen waar zij thuishoort, in de vuursferen. Het Epicurisme wil de mens bevrijden van zijn angst voor het hiernamaals: met het lichaam sterft ook de ziel; wanneer het lichaam zich na de dood ontbindt, doet dit ook de ziel, beide immers zijn samengesteld uit losse atomen. De veranderde antropologie, die een scherpere scheiding maakte tussen lichaam en geest, en de oorsprong van de ziel in de sterrenhemel situeerde, en vervolgens de gewijzigde kosmologie, die het afdalen van de "lichte" geest in de "zware" aarde onmogelijk maakte, brachten ook een andere localisering teweeg van het bestemmingsoord van de ziel:<sup>1</sup> had de mens aards-ontheven geleefd, dan steeg zijn ziel op naar de maan, de zon of de sterren; had hij zich te veel met de stof ingelaten, dan werd hij in de lucht tussen de aarde en de maan door de winden gebeukt en heen en weer geslingerd, of ter reïncarnatie naar de aarde teruggestuurd.

Ook in de bijbel is soms sprake van een onmiddellijk bij God, in de hemel, zijn. Dit wordt dan gecombineerd met de verrijzenis. Volgens het tweede boek der Makkabeeën vindt deze meteen plaats, en speelt het eeuwige leven waartoe men verrijst, zich af in de hemel.<sup>2</sup> In het boek der Wijsheid wordt de verrijzenis, niet expliciet genoemd, maar wel verondersteld of impliciet aangeduid,<sup>3</sup> gecombineerd met de "psyche" in Griekse zin: de ziel als geopponeerd aan het lichaam, subsistent, in staat voort te leven zonder het lichaam. Na de dood van de rechtvaardige blijft zijn ziel drager van de vriendschap met God, is zij "in Gods hand",<sup>4</sup> "in vrede".<sup>5</sup> De "athanasia",

---

1. Ibid., 142 vv.

2. De zeven Makkabeese broeders en hun moeder zijn zeker van hun verrijzenis (2 Makk. 7, 9. 11. 14; 14, 46). Hun wacht het eeuwige leven (7, 9. 36), dat met de opstanding begint (D. ARENHOEVEL, "Die Theokratie nach dem 1. und 2. Makkabäerbuch", Mainz 1967, 159), en dat zich afspeelt op hemels gebied. De opstanding vindt plaats meteen na de dood (vgl. 2 Makk. 7, 36) of ἐν τῷ ἔλει (7, 29, vgl. 7, 23; ἔλεος is de tijd waarin het volk weer hersteld wordt: 7, 37; met de marteldood van de zeven broers en hun moeder neemt dit herstel een aanvang: 7, 38; ARENHOEVEL, op. cit., 160).

3. A. DRUBBEL, "Wijsheid", Roermond 1957 (De boeken van het Oude Testament), 14; A. HULSBOSCH, "De eschatologie van het boek der Wijsheid", in: Studia Catholica 27 (1952) 118, 121, 122; N. LOHFINK, "De actualiteit van het Oude Testament", Hilversum-Antwerpen 1966, 210.

4. Wijsh. 3,1.

5. Wijsh. 3,3.

die ook lichamelijkheid inhoudt, valt de rechtvaardige pas te beurt bij de verrijzenis.<sup>1</sup>

Het nieuwe testament heeft zich de vraag, wat er gebeurt tussen het sterven en de opstanding, nauwelijks gesteld. De aandacht is vooral gericht op de parousie des Heren, de algemene opstanding en het Laatste Oordeel. Bovendien werd dit alles, aanvankelijk, in een zeer nabije toekomst verwacht. Verder stond op de voorgrond van het bewustzijn het besef dat men nu reeds deelde in het heil. Toch moest op den duur ook de tussentoestand meer onder de aandacht komen. Zo voorziet Paulus - die aanvankelijk de parousie nog bij zijn leven hoopte mee te maken,<sup>2</sup> zij bleef echter uit en hijzelf had reeds in doodsgevaar verkeerd - dat hij zal moeten sterven vóór de Wederkomst. Hij verlangt er zelfs naar om heen te gaan en met Christus te zijn,<sup>3</sup> zijn verblijf in het lichaam te verlaten en bij de Heer zijn intrek te nemen.<sup>4</sup> De tussentoestand is dus een "met Christus", een "bij de Heer" zijn. Jezus zei tot de "goede moordenaar": "heden zult gij met Mij in het paradijs zijn":<sup>5</sup> het zijn met Christus speelt zich af in het paradijs; misschien is dit "paradijs" hemels te situeren.<sup>6</sup> Stephanus zag "de hemelen geopend en de Zoon des mensen, staande ter rechterhand Gods"<sup>7</sup> en terwijl hij gestenigd werd, riep hij: "Heer Jezus, ontvang mijn geest".<sup>8</sup> Op de steni-

---

1. HULSBOSCH, op. cit., 121; J.T. NELIS, "Het geloof in de verrijzenis in het Oude Testament", in: Tijdschrift voor theologie 10 (1970) 366.

2. 1 Tess. 4,14-17; 1 Cor. 15,50-51. 3. Fil. 1,23.

4. 2 Cor. 5,8.

5. Lc. 23,43.

6. Volgens J. JEREMIAS, παράδεισος, in: Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, V, 768, n. 52, is het in ieder geval geen onderaardse verblijfplaats. Maar is Christus niet meteen naar de onderwereld afgedaald, zodat we onder het "paradijs" van Lc. 23, 43 een bepaalde plaats in de "scheol" moeten verstaan? Vgl. STUIBER, op. cit., 36: "Die sichere Tatsache des Weilens Christi im Hades zwischen Tod und Auferstehung muss nun auch den Ausgangspunkt für die Deutung von Lc. 23, 43 bieten." Het feit dat bepaalde plaatsen (Mt. 12, 40; Hand. 2, 27. 31; Rom. 10, 7; Apoc. 1, 18; Ef. 4, 9) een "descensus Christi ad inferos" veronderstellen, sluit een niet onderaardse situering van het "paradijs" van Lc. 23, 43 niet uit: volgens andere plaatsen (Hebr. 9, 11-14; Joh. 3, 14; 8, 28; 12, 32) steeg Jezus meteen op na zijn dood. Vgl. JEREMIAS, op. cit., 769: "Bei den Aussagen des NT über das Geschick Jesu unmittelbar nach seinem Tode stossen wir auf zwei einander entgegengesetzte Vorstellungen, nämlich Ascensus- und Descensus-Vorstellungen."

7. Hand. 7,56.

8. Hand. 7,59.

ging, zo schijnt het, volgt onmiddellijk het "opnemen van de levensgeest" door de Heer, in de hemelen.

Wanneer we plastische verwijzingen naar meer concrete hiernamaalsopvattingen die het "interim" van de ziel ofwel in de onderwereld ofwel in de hemel localiseren, willen vinden, dan moeten we misschien zoeken naar respectievelijk de uitbeelding van de schoot van Abraham of naar engelen die als "psychopompoi" fungeren: Tertullianus en Hippolytus gewagen immers in verband met de onderaards gesitueerde tussentoestand, van de "sinus Abrahæ",<sup>1</sup> terwijl in verband met de hemelvaart van de ziel sprake is van een beschermd worden door engelen.<sup>2</sup> Nu hoeft de schoot van Abraham zich niet noodzakelijk in de onderwereld te bevinden. Zo wordt in het troostgedicht dat Paulinus van Nola naar aanleiding van het overlijden van een achtjarig kind schreef, de ziel van de jeugdige gestorvene èn in de schoot van Abraham,<sup>3</sup> èn in de hemel<sup>4</sup> gelocaliseerd: ook de "sinus Abrahæ" kan dus in de hogere regionen worden gedacht. Van de andere kant treden de engelen ook als "psychopompoi" op wanneer zij de ziel naar de voor haar bestemde plaats in de onderwereld begeleiden: zo spreekt Tertullianus, die, zoals we al hebben gezien, voor "gewone" doden de tussentoestand in de onderwereld localiseert, van een engel "evocator animarum", en noemt hij in dit verband de "Mercurius van de dichters".<sup>5</sup> In de oudchristelijke kunst komen echter noch de schoot van Abraham,<sup>6</sup> noch engelen als zielebegeleiders<sup>7</sup> voor. Men

---

1. Zie p. 246.

2. Zie p. 247-248.

3. "Carmen" XXXI, 488, 583-584: CSEL, XXX, 324, 328.

4. "Carmen", XXXI, 2, 6, 14, 16, 31, 42, 46, 133, 549, 550, 581, 585-588: CSEL, XXX, 307-309, 312, 326, 328.

5. "Tunc et enuntiat et videt, tunc exultat aut trepidat, prout paraturam deversorii sui sentit, de ipsius statim angeli facie, evocatoris animarum, Mercurii poetarum." Tertullianus, "De anima", 53, 6: ed. WASZINK, Amsterdam 1947, 72.

6. Dit gegeven wordt pas voor het eerst afgebeeld in de byzantijnse kunst: eerst als verblijfplaats van Lazarus, op miniaturen uit de 9de eeuw, later ook met zielen van afgestorvenen. In het Westen ziet men de zielen in de schoot van Abraham pas sinds de 11de eeuw. E. LUCCHESI PALLI, "Abraham", in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, 31.

7. Slechts één keer komt in de oudchristelijke kunst een engel als "psychopompos" voor: op een waarschijnlijk Egyptische ivoren pyxis uit de 2de

beperkt zich tot het noodzakelijke en mijdt detaillering. Er is grote afstand tussen de slechts hier en daar voorkomende zeer laconieke concretisering en de drastiek van de teksten; een typisch antieke matheid karakteriseert de voorstellingen: geen demonen, geen gevechten om het bezit van de ziel, geen plastisch uitgebeelde zielereizen, geen engelen, geen onderwereld, geen hemel, maar wijze reserve. Alleen het wezenlijke wordt weergegeven. Aan de ene kant de dode en zijn geloof, zijn toewending tot God, vooral tot uitdrukking gebracht door de orantenhouding. Aan de andere kant wordt gewezen op de belofte van de God der uitreddingen, en op de gestalte van Christus. Christus is hier niet alleen bemiddelaar van het nieuwe leven dat in de doop een aanvang neemt, en dat door de dood niet wordt beëindigd, maar ook, als de door God uit de doden opgewekte Heilige en Rechtvaardige,<sup>1</sup> eersteling der ontslapenen.<sup>2</sup>

---

helft van de 6de eeuw in het Brits Museum (VOLBACH-HIRMER, pl. 236 onderaan), waar een engel gereed staat om met omhulde handen de ziel van de martelaar Menas op te nemen.

1. Vgl. Hand. 3,14-15.

2. 1 Cor. 15,20.

CATALOGUS<sup>1</sup>

## I. DE DODE MET HET BOEK

Sarcofagen

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
1	ANZIO, Casa Barsanti	WS 118,4	strigili	Const.	staand
2	AQUILEIA	+CIL, V, 1, nr. 1712	verloren		staand 2x
3	ARLES, Musée Lapidaire Chrétien	+BENOIT 2 = WS 32,3	deksel	ong. 340	parapetasma 2x
4	„	+BENOIT 58 = WS 11,4 ( <u>afb.4</u> )	deksel	eind IV	clipeus 2x
5	„	BENOIT 68 = WS 65,4	strigili	beg. IV	clipeus
6	„	+BENOIT 79 = WS 41,3	deksel	eind IV	parapetasma 2x
7	„	+BENOIT 85 = WS 141,4	deksel, fragment	midd. IV	staand: dode?
8	AVIGNON, Musée Calvet	WS 37,5	deksel, hoort niet bij sarc.	330-340 <sup>2</sup>	parapetasma 2x
9	BERLIJN, Staatliche Museen	WS 147,3	strigili	beg. IV <sup>3</sup>	staand

1. De dateringen in de catalogus zijn, tenzij anders aangegeven, ontleend aan BENOIT, DE PALOL, KLAUSER, "Studien", het "Repertorium" en SOTOMAYOR, "Sarcófagos", en "S. Pedro" (wat de sarcofagen betreft), KOLLWITZ, "Malerei", SOTOMAYOR, "S. Pedro", TESTINI, "catacombe" (wat de fresco's betreft), BECKWITH (wat de Koptische grafstèles betreft). De expliciet-christelijke sarcofagen worden voorafgegaan door een kruisje. Het onderstreepte en tussen haakjes gezette getal in de kolom "corpus, afbeeldingen" verwijst naar de afbeeldingen die in dit boek zijn opgenomen.

2. BOVINI, "sarcofagi", 326.

3. K. WESSEL, "Staatliche Museen zu Berlin, Rom-Byzanz-Russland, 'ein Führer durch die frühchristlich-byzantinische Sammlung", Berlin 1957, 106.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
10	BRIGNOLES, museum (uit La Gayole)	WS 1,3	fries	voor 240	zittend: dode?
11	CASTELLAMMARE DI STABIA, kathedraal	WS 69,1	strigili	310-320 <sup>1</sup>	staand
12	CLERMONT, museum	+WS 184,5	fries, fragment		staand
13	FERRYVILLE (Tunesië)	+WS 290,1	deksel, fragment		parapetasma
14	GENUA, façade S. Lorenzo	DAI 34.755 <sup>2</sup>	strigili		clipeus
15	,,	+DAI 68.1368 <sup>3</sup>	deksel		parapetasma
16	ISTANBUL, Archeologisch Museum	+A. GRABAR, "Sculptures byzantines de Constantino- ple", Paris 1963, pl. 9	zuil-"sar- cofaag" uit Taşkasap	400-430 <sup>4</sup>	staand
17	MARSEILLE, St-Victor	+BENOIT 102 = WS 98,3	strigili	IVA	clipeus
18	MILAAN, Castello Sforzesco	WS 237,2	sarcofaag uit Lambrate	eind III	staand
19	NAPELS	+WS 185,1	deksel, fragment		polygone clipeus
20	NAPELS, Mu- seo Nazionale	+DAI 73.1664	strigili, fragment		clipeus

---

1. BOVINI, "sarcophagi", 308.

2. U. FORMENTINI, "Genova nel basso impero e nell'alto medioevo", Milano 1941, 51, boven (afb.).

3. Ibid., midden (afb.).

4. GRABAR, op. cit., 37, 39. FIRATLI dateert 2de helft 5de eeuw of begin 6de eeuw (CahArch 11 (1966) 88), en niet 6de eeuw of begin 7de eeuw, zoals GRABAR, op. cit., 37, hem in de mond legt. G. BOVINI dateert 2de helft 4de eeuw ("Sarcophagi costantinopolitani dei secoli IV, V e VI d.C.", in: Corsi Ravenna 9 (1962) 184. P. TESTINI dateert 1ste helft 5de eeuw ("Un rilievo poco noto del museo di Barletta", in: "Puglia paleocristiana", Bari 1970, 423, n. 125) of ongeveer 430 (op. cit., 431).

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
21	OSTIA ANTICA, museum	Rep. 1022	strigili	230-260	staand 2x
22	„	+Rep. 1031	deksel, fragment	eind III	parapetasma
23	PARIJS, Louvre	+WS 159,1	deksel uit Cherchel (Algerije)		parapetasma
24	PISA, Camposanto	WS 83,3	fries	ong. 300	clipeus
25	RAVENNA, Museo Nazionale	WS 2,2	fries	ong. 260	zittend
26	REGGIO CALABRIA, Museo Nazionale	DAI 66.2432 <sup>1</sup>	strigili, uit Ardore		clipeus
27	ROME, Museo Pio Cristiano	Rep. 2	deksel	ong. 300	parapetasma
28	„	+Rep. 6	deksel	IVa	parapetasma
29	„	+Rep. 13( <u>afb.1</u> )	fries	300-330	staand
30	„	+Rep. 14	fries	300-330	staand
31	„	+Rep. 25	fries	330-360	staand
32	„	Rep. 32	fries	IIId	buste binnen vierkante omlijsting
33	„	+Rep. 33	fries	IVa	clipeus
34	„	+Rep. 41	2-zônige fries	IVb	clipeus
35	„	Rep. 66	kuipsarcofaag (Via Salaria)	IIIc	zittend 2x
36	„	Rep. 74	strigili	IVa	staand
37	„	+Rep. 80	strigili	midd. IV	staand
38	„	+Rep. 83	strigili	beg. IV	clipeus
39	„	+Rep. 84	strigili	343	clipeus

---

1. N. CATANUTO, "Il Museo Nazionale di Reggio", Reggio Calabria 1939, pl. 31: 84.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
40	ROME, Museo Pio Cristiano	+Rep. 85	strigili	IVb	schelp
41	,,	Rep. 89	fragment	IIId	clipeus
42	,,	+Rep. 101	fragment	300-330	schelp
43	,,	+Rep. 120 (afb.13)	deksel, fragment	beg. IV	parapetasma
44	,,	+Rep. 130	deksel	300-330	parapetasma
45	,,	+Rep. 135(afb.3)	deksel	330-360	staand
46	,,	+Rep. 143(afb.7)	deksel	IVa	parapetasma
47	,,	+Rep. 144	deksel	IVa	schelp
48	,,	+Rep. 147	deksel	270-300	parapetasma
49	,,	+Rep. 172	grafplaat	IVB	clipeus
50	Cimitero di S. Sebastiano	+Rep. 176	fries	300-330	staand
51	,,	+Rep. 221	strigili, fragment	300-330	staand
52	,,	+Rep. 226	strigili, fragment	IVa	staand
53	,,	+Rep. 238	strigili	360	clipeus
54	,,	+Rep. 311	deksel, fragment	394-395	parapetasma
55	,,	Rep. 321	deksel, fragment	230-260	parapetasma
56	Cimitero di S. Callisto	Rep. 381	fries, fragment	beg. IV	clipeus
57	,,	Rep. 396	strigili	IVa	staand
58	,,	+Rep. 397	deksel	370-400	parapetasma
59	,,	+Rep. 414	fragment	IVa	clipeus
60	,,	+Rep. 443	fragment	300-330	parapetasma
61	,,	+Rep. 475	deksel, fragment	IVb	parapetasma
62	Cimitero di Pretestato	+Rep. 557	fries	IVa	clipeus
63	,,	+Rep. 564	strigili	IVa	staand
64	,,	Rep. 593	deksel, fragment	270-300	parapetasma



<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
65	ROME, Cimitero dei SS. Marco e Marcelliano	+Rep. 621	deksel	IVa	parapetasma
66	,,	+Rep. 622	deksel, fragment	300-330	parapetasma
67	,,	+Rep. 629	deksel	IVa	parapetasma
68	,,	+Rep. 636	deksel, fragment	IVa	parapetasma
69	Cimitero dei SS. Marcellino e Pietro	Rep. 646	deksel	IVa	parapetasma
70	Cimitero ano- nimo presso S. Lorenzo e di Novaziano	+Rep. 662	deksel	IVa	parapetasma
71	,,	+Rep. 663	fries	IVa	staand
72	S. Pietro in Vaticano	+Rep. 682	strigili	330-360	staand
73	S. Lorenzo fuori le Mura	+Rep. 695	2-zônige fries, fragment	IVb	clipeus
74	,,	Rep. 696	sarcofaag be- staande uit 5 panelen	IIId	staand
75	,,	+Rep. 708( <u>afb.5</u> )	fragment	300-330	clipeus
76	Sant'Agnese fuori le Mura	+Rep. 736	verloren		clipeus
77	S. Crisogono	Rep. 744	strigili	ong. 300	clipeus
78	S. Maria Antica	+Rep. 747 ( <u>afb.11</u> )	kuip- sarcofaag	IIIc	zittend
79	S. Prassede	+Rep. 756( <u>afb.6</u> )	strigili	IVa	schelp
80	S. Saba	Rep. 760	strigili	270-300	clipeus
81	Museo Nazionale Romano	Rep. 765	fries	270-300	staand
82	,,	+Rep. 771	deksel	300-330	parapetasma
83	,,	+Rep. 772 ( <u>afb.12</u> )	deksel	300-330	clipeus

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
84	ROME, Museo Nazionale Romano	+Rep. 795	deksel, fragment	IVa	parapetasma
85	,,	+Rep. 803	deksel, fragment	300-330	parapetasma
86	Palazzo dei Conservatori	+Rep. 811	loculusplaat	270-300	clipeus
87	,,	Rep. 817	strigili	270-300	zittend 2x
88	,,	+Rep. 820	strigili	beg. IV	staand
89	,,	+Rep. 823	deksel, fragment	IVa	parapetasma
90	Museo Capitolino	+Rep. 833	deksel	beg. IV	parapetasma
91	Palazzo dei Conservatori	+Rep. 836	deksel	IVa	parapetasma
92	Museo Barracco	Rep. 837	strigili	beg. IV	staand
93	Antiquario del Foro di Augusto	+Rep. 838	fragment	300-330	schelp
94	Museo Torlonia	+Rep. 910, WS 105,4	fries, 1 fragment	IVa	staand
95	Palazzo Corsetti	+Rep. 937	fragment		clipeus
96	,,	+Rep. 939	deksel	IVa	parapetasma
97	Palazzo Corsini	Rep. 945	strigili	IIIId	zittend 2x
98	Casa Dovizelli	Rep. 947	strigili, verloren	270-300	clipeus
99	Villa Doria Pamphilj	Rep. 955	strigili	IIIId	zittend
100	,,	+Rep. 957	deksel	IIIc	parapetasma 2x

---

1. Twee fragmenten. Het thans verdwenen rechter fragment is afgebeeld in WS 105,4: het liet de dode en een apostel zien.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
101	ROME, Palazzo Vecchio de'Signori Mattei	+Rep. 982	strigili, verloren		staand
102	Villa Medici	+Rep. 985	strigili	IIId	clipeus
103	Palazzo Niccolini	Rep. 988	fries	270-300	staand
104	Palazzo Sanseverino	Rep. 994	strigili	270-300	zittend: dode?
105	Palazzo Torlonia	Rep. 1003	strigili	IVa	clipeus
106	Giardini del colle Oppio	Rep. 1004	strigili	IVa	staand
107	Via Reno 2	Rep. 1014	strigili	IVa	clipeus
108	SAINT- GUILHEM-DU- DÉSERT, kerk	+WS 289,2	fries, fragment	330-350	staand
109	SALERNO, kathedraal	WS 60,4	strigili	ong. 300	staand
110	SPLIT, Archeologisch Museum	WS 132,3	zuil- sarcofaag uit Salona	ong. 300	staand
111	TARRAGONA	WS 36,3	grafplaat, strigili	eind IV of beg. V	staand: dode? <sup>1</sup>
112	TERNI, Biblioteca Municipale	WS 248,2	strigili		clipeus
113	TOLENTINO, kathedraal	+WS 72	deksel van sarcofaag van Catervius	eind IV	buste 2x op acroteria

---

1. De staande gestalte met het boek in het middelste paneel wordt verschillend geïnterpreteerd: als Christus of de dode (zie G. BOVINI, "I sarcofagi paleocristiani della Spagna", Roma 1954 (Collezione "Amici delle catacombe", XXII) 182). Omdat de leraar barrevoets is, moet wellicht aan de eerste interpretatie de voorkeur gegeven worden.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
114	TOULOUSE, St-Sernin	+E. LE BLANT, "Les sarco- phages chré- tiens de la Gaule", Paris 1886, pl. 37	rechter zijkant		clipeus
115	VITERBO, museum	WS 19,2	strigili		staand

Catacombenfresco's

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
116	NAPELS, S. Gennaro	ACHELIS, pl. 26	arcosolium- lunet	V-VI <sup>1</sup>	clipeus, bij- schrift: "sce mem. Heleusi- nius"
117	,,	ACHELIS, pl. 30	op loculus- afsluiting	V <sup>2</sup>	buste 2x, bij- schrift: "Vi- xxit Ru(fi)na annos LV et filia ipseius XXXVII"
118	S. Severo	ACHELIS, pl. 34 (afb. 9)	kalotvormig arcosolium	V	staand
119	ROME, S. Callisto	WMM 128,1 (NESTORI, 101, nr. 15)	gewelf van cubiculum		buste binnen rechthoekige omlijsting
121	Domitilla	WK 153,2		eind IV	staand
122	,,	WK 200,1	arcosolium- lunet	Const.	clipeus

1. G. BOVINI, "Sulla datazione di alcuni affreschi della catacomba di S. Gennaro dei Poveri a Napoli", in: Zbornik Narodnog muzeja 4 (Beograd 1964) 182: midden 5de eeuw; E. WEIGAND, in: ByzZ 37 (1937) 468: niet eerder dan 550.

2. ACHELIS.

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
123	ROME, Gior- dani (bij WILPERT Vig- na Massimo)	WK 183,1	arcosolium- lunet	midd. IV <sup>1</sup>	staand, bijschrift: "dormitio Silvestri"
124	Maius	WK 223	arcosolium- lunet	IVB <sup>2</sup>	buste binnen vierkante omlijsting
125	SS. Marcellino e Pietro	TESTINI, "cata- combe", afb. 123 (NESTORI, 57, nr. 59) (afb. 17)	arcosolium- welving	vroeg- const.	staand
126	S. Sebastiano	F. FORNARI, "Regione cimi- teriale nella ex vigna Chia- raviglio sulla Via Appia", in: RivAC 7 (1930) 184-185, afb. 5-6 (NESTORI, 84, nr. 2)	arcosolium- lunet	na 370 <sup>3</sup>	buste, bijschrift: "Paulus"
127	Trebio Giusto	TESTINI, "catacombe", afb. 38	arcosolium- lunet	Const. <sup>4</sup>	zittend, bij- schrift: "Tre- bius Iustus et Honoratia Sae- verina filio maerenti fece- runt Trebio Iusto signo A- sellus qui vi- xit annos XXI meses VI et diis XXV"
128	SYRACUSE,	G. AGNELLO, "Gli ultimi scavi nella cata- comba di S. Maria a Siracusa", in: Atti del III Congresso Nazionale di Archeolo- gia Cristiana, Trieste 1974, 461 (afb.)			staand

1. WK, p. 562.

2. WK, p. 560.

3. A. FERRUA, "Un arcosolio dipinto a S. Sebastiano", in: RivAC 26 (1950) 239.

4. C. CASALONE, "Note sulle pitture dell'ipogeo di Trebio Giusto a Roma", in: CahArch 12 (1962) 60.

Grafmozaïeken

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
129	HUESCA, museum	R.DEL ARCO, "Excavaciones en Monte Cillas, término de Coscojuela de Fantova (Huesca)", in: Junta superior de excavaciones y antigüedades, Madrid 1920, nr. 3, pl. 3	eind IV <sup>1</sup>	staand, "Macedonius"
130	MADRID, Museo Arqueológico Nacional	DE PALOL, pl. 106,2	IVb <sup>2</sup>	kop, "Ursicinus"
131a	NAPELS, Catacomba di S. Gaudioso	ACHELIS, pl. 25	VI <sup>3</sup>	clipeus, "Gaudiosus"
131b	Catacomba di S. Gennaro	FASOLA, "catacombe S. Gennaro", pl. 11a	V <sup>4</sup>	clipeus
131c	,,	FASOLA, op. cit., pl. 11b	V <sup>5</sup>	clipeus
131d	,,	FASOLA, op. cit., afb. 92	V <sup>6</sup>	clipeus
131e	,,	FASOLA, op. cit., pl. 12a (afb. 10)	midd. V <sup>7</sup>	clipeus
132	ROME, Museo Pio Cristiano	DACL, XII,1, afb. 8464 (afb. 15)	niet voor eind IV <sup>8</sup>	clipeus
133	TARRAGONA, Museo de la Necrópolis	DE PALOL, pl. 100,1; 101	IVB-Vb <sup>9</sup>	staand, "Optimus"
134	TUNIS, Musée du Bardo	"Cat. Mus. Alaoui", nr. 68; DACL, XI,1, afb. 886		buste
135	,,	"Cat. Mus. Alaoui", nr. 71		buste, "Fortunatus Balearicus"

1. DEL ARCO, op. cit., 7.

2. Tweede kwart 4de eeuw of later: DE PALOL, 336.

3. ACHILIS.

4. FASOLA, op. cit., 146.

5. FASOLA, op. cit., 146.

6. FASOLA, op. cit., 146.

7. FASOLA, op. cit., 157.

8. TESTINI, "catacombe", 308-309.

9. DE PALOL, 340.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
136	TUNIS, Musée du Bardo	"Inv., II, suppl.", nr. 1049q		staand

Grafstenen

137	ROME, Via Appia	ICUR, IV, nr. 11855		staand
138	Pretestato	ICUR, V, nr. 15058, pl. 24a4		staand
139	Museo Pio Cristiano	ICUR, V, nr. 15197, pl. 32a4		zittend: dode? staand: dode?
140	" , , .	TESTINI, "catacombe", afb. 63 (afb. 8)		buste

Koptische grafstèle

141	CAIRO, Kop- tisch Museum	WESSEL, "Kopt. Kunst", afb. 71		ten halven lijfve
-----	-----------------------------	--------------------------------	--	----------------------

Loden sarcofaag

142		BullAC 1873, pl. 4-5, 1-4		staand
-----	--	---------------------------	--	--------

Bronzen plaat

143	SALZBURG, verloren	E. SCHAFFRAN, "Eine früh- christliche Bronzeplatte aus Salzburg", in: RivAC 29 (1953) 107 (afb.)	VB <sup>1</sup>	clipeus
-----	-----------------------	---	-----------------	---------

---

1. SCHAFFRAN, op. cit., 112.

## II. DE DODE ALS ORANTE

Sarcofagen

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
1	AIX- EN-PROVENCE, museum	+WS 205,5	zuil		
3	ANZIO, Casa Barsanti	WS 118,4	strigili	Const.	dode?
4	Villa Spigarelli	+DAI 69.1018	strigili, fragment		
5	AQUILEIA	+CIL, V,1, nr. 1698			
6	ARLES	+BENOIT 12 = WS 227,1	zuil, fragment		
7	St-Trophime	+BENOIT 17 = WS 125,2	2-zônige zuil	ong. 350	
8	Musée Lepidaire Chrétien	+BENOIT 39 = WS 227,2	boom	ong. 375	
9	„	+BENOIT 40 = WS 220,2	boom	eind IV	
10	„	+BENOIT 43 = WS 122,3	2-zônige fries	ong. 340	dode?
11	„	+BENOIT 51 = WS 152,5	fries	ong. 330	
12	„	+BENOIT 52 = WS 113,1	fries	ong. 325	
13	„	+BENOIT 53 = WS 152,1	fries	ong. 330	
14	„	+BENOIT 54 = WS 61,3	fries, fragment	ong. 330	
15	„	BENOIT 68 = WS 65,4	strigili	beg. IV	dode?
16	„	BENOIT 69 = WS 249,4	gecanneleerde sarcofaag, fragment	midd. IV	



<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
17	ARLES, Musée Lapidaire Chrétien	+BENOIT 76 = WS 245,2	strigili	eind IV	
18	,,	+BENOIT 77 = WS 245,3	strigili	ong. 400	
19	,, (linker helft in Mas de Mo- lin, Camargue)	+BENOIT 78	strigili		
20	ARLES, Musée Lapidaire Chrétien	+SOTOMAYOR, "Sarcófagos", pl. 57 (afb. 23)	fries, sarcofaag van Marcia Romania Celsa, ontdekt in jan. 1974	ong. 330	
21	AUCH, museum	+WS 246,12	fries, fragment	IV	
22	BARCELONA, Museo Arqueológico Provincial	+WS 109,7	fries	320-330	
23	,,	+WS 110,3	strigili	320-330	dode?
24a	Museo de Historia de la Ciudad	+SOTOMAYOR, "Sarcófagos", pl. 9,2	fragment	Const.	
24b	Museo Federico Marés	+WS 219,2	fries	315-320	
25	BÉDOIN	+WS 292,1	boom, fragment	340-350 <sup>1</sup>	
26	BERLIJN, Staatliche Museen	+WS 297,2	zuil fragment		

---

1. R. OLIVIERI FARIOLI, "Sarcofagi paleocristiani 'ad alberi'", in: Corsi Ravenna 13 (1966) 364.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
27a	BERLIJN, Staatliche Museen	+H.-L. HEMPEL, fries "Theusebius re- natus in Chris- to; ein früh- christlicher Kindersarkophag aus Rom und seine In- schrift", in: RQS 61 (1966) 72-87, pl. 6,7		330-350 <sup>1</sup>	
27b	,,	+WS 54,3	fries	eind III	dode?
28	BRIGNOLES, museum	WS 1,3	fries	voor 240	dode?
29	CAMPLI	+WS 106,2	2-zônige fries, fragment	320-330	
30	CAPUA, S. Marcello	+WS 9,2	fries	ong. 310	
31	CASAURIA, S. Clemente	+WS 297,1 (afb. 27)	strigili	ong. 320	dode?
32	CASTILISCAR, kerk	+WS 219,3	fries	340-350	
33	CLERMONT- FERRAND, kerk OCD	+WS 99,1	fries	ong. 345	
34	COLLO (Chullu, Algerije)	+DAI 58.1966 = DACL, XIII,2, afb. 9873			
35	CÓRDOBA, Mezquita	+SOTOMAYOR, "Sarcófagos", pl. 4,3	fries, fragment	325-335	
36	GERONA, S. Félix	WS 61,1	strigili	310	

---

1. HEMPEL, op. cit., 78, 79, 84: 330-340. P. METZ, "Bildwerke der christlichen Epochen, aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem", München 1966, 29: ongeveer 350.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
37	GERONA, S. Félix	+WS 110,1	strigili	310 <sup>1</sup>	
38	,,	+WS 112,2	fries	310	
39	LENINGRAD, Hermitage	+WS 115,1	fries, uit Cahors	340-350?	
40	LYON, Musée St-Pierre	+DAI 60.1569 <sup>2</sup>	afkomstig uit omgeving van Avignon of Nîmes	V of VI <sup>3</sup>	
41	MACERATA, Palazzo Comunale	+WS 269,2	strigili	laat- const. <sup>4</sup>	
42	MADRID, Real Academia de la Historia	+WS 111,1	fries	315	
43	Museo Arqueológico Nacional	+WS 151,2	fries	325-335	
44	MANTUA, kathedraal	+WS 74,6	stadspoort	ong. 400	rechter zijkant
45	MARSEILLE, Musée Borély	+BENOIT 112 = WS 244,1	pilaster	VA	
46	MILAAN, Castello Sforzesco	WS 237,2	sarcofaag uit Lambrate	eind III	
47	MONTPELLIER, Institut St-François	+WS 99,5	fries	ong. 320	

1. Volgens G. WILPERT, "Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne", in: RivAC 4 (1927) 80, heeft een moderne restaurateur de orante het stuk palla dat over haar hoofd was heengetrokken, ontnomen en heeft hij Petrus' baard verwijderd.

2. F. BENOIT, "Le sarcophage de Lurs en Provence, situation dans l'art géométrique barbare", in: CahArch 10 (1959), afb. 48.

3. BENOIT, op. cit., 59.

4. G.M. GABRIELLI, "I sarcofagi paleocristiani e altomedievali delle Marche", Ravenna 1961, 48, 50, 51.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
48	NAPELS, Museo Nazionale	+WS 246,2	fragment		
49	NARBONNE, Musée Régional de l'Histoire de l'Homme	+WS 122,2	fries	330-350	
50	,,	+DAI 60.1608 <sup>1</sup>	boom	ong. 350-360 <sup>2</sup>	
51	NARNI	+WS 269,1	strigili		
52	OSTIA ANTICA, museum	Rep. 1029	fragment		
53	OSTIA, Isola Sacra	Rep. 1039	strigili, fragment	IIId	dode?
54	PARMA, Museo Nazionale di Antichità	DAI 67.1629 <sup>3</sup>	strigili, fragment	IIIA <sup>4</sup>	
55	PESARO, Museo Oliveriano	DAI 60.1439	strigili	eind III <sup>5</sup>	2x
56	POREČ, museum	+DAI 61.307 <sup>6</sup>	boom, fragment	370-390 <sup>7</sup>	
57	PULA, museum	DAI 69.3106			parapetasma

1. R. OLIVIERI FARIOLI, "Sarcofagi paleocristiani 'ad alberi'", in: Corsi Ravenna 13 (1966) 359, afb. 3.

2. OLIVIERI FARIOLI, op. cit., 361.

3. G. BOVINI, "Sulla cronologia di due frammenti scultorei paleocristiani conservati nel Museo Nazionale di Antichità di Parma", in: Felix Ravenna, terza serie, fasc. 14 (1954) 38 (afb.).

4. BOVINI, op. cit., 40.

5. G.M. GABRIELLI, "I sarcofagi paleocristiani e altomedievali delle Marche", Ravenna 1961, 90, 92.

6. A. ŠONJE, "Sarcofagi paleocristiani dell'Istria", in: Actas del VIII Congreso, pl. 212,1. Volgens ŠONJE, l.c., is deze sarcofaag afkomstig uit Noord-Italië (waarschijnlijk Milaan).

7. ŠONJE, op. cit., 491.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
58	RAVELLO	+WS 284,4	fries, fragment	330-340?	
59	ROME, Museo Pio Cristiano	Rep. 2	fries	ong. 300	dode?
60	„	+Rep. 4	fries	IVa	
61	„	+Rep. 6	fries	IVa	
62	„	+Rep. 7	fries	IVa	
63	„	+Rep. 9	fries	IVa	
64	„	+Rep. 11	fries	300-330	
65	„	+Rep. 15	fries	300-330	
66	„	+Rep. 17	fries	300-330	
67	„	+Rep. 24 <sup>1</sup>	fries	IVb	
68	„	+Rep. 37	2-zônige fries, fragment	IVb	
69	„	+Rep. 39	2-zônige fries	300-330	dode?
70	„	+Rep. 46	fries	beg. IV	
71	„	+Rep. 47	fries	IVb	
72	„	+Rep. 60	boom	midd. IV	
73	„	Rep. 66	kuipsarcofaag (Via Salaria)	IIIc	dode?
74	„	+Rep. 67	kuipsarcofaag, strigili	beg. IV	
75	„	Rep. 71	strigili	ong. 300	
76	„	+Rep. 73	strigili	IVa	
77	„	+Rep. 75	strigili	IVa	
78	„	Rep. 76	strigili?	IVa	

---

1. Er bestaan twee tekeningen van Chacón en één van Menestrier van Rep. 24. Uit deze drie tekeningen blijkt dat we oorspronkelijk rechts niet met een haanscène, maar met een orante te maken hebben. Zij staat tussen twee palmbomen, is gesluiert, en gekleed in tunica en palla. A. RECIO, "Los primeros diseños de sarcófagos cristianos de Roma y el nuevo "Repertorium" de los mismos", in: Antonianum 44 (1969) 492-493.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
79	ROME, Museo Pio Cristiano	+Rep. 77 (afb. 30)	deksel	300-330	parapetasma
80	„	Rep. 88	fragment	230-260	
81	„	Rep. 91	fragment	beg. IV	
82	„	+Rep. 93	fragment <sup>1</sup>	IVA	
83	„	+Rep. 99	fragment	IVa	
84	„	+Rep. 107	fragment	300-330	
85	„	+Rep. 120 (afb. 13)	deksel, fragment	beg. IV	parapetasma
86	„	+Rep. 153	deksel, fragment	IV	schelp
87	Cimitero di S. Sebastiano	+Rep. 177	fries, fragment	300-330	
88	„	+Rep. 195	zuil, fragment	330-360	
89	„	Rep. 220	deksel	300-330	parapetasma 2x: dode?
90	„	+Rep. 222	strigili	IVb	
91	„	+Rep. 225	strigili, fragment	IV	
92	„	+Rep. 233	strigili	370-400	
93	„	Rep. 236	strigili, fragment	370-400	
94	„	+Rep. 240 (afb. 29)	strigili	392	clipeus 2x
95	„	Rep. 249	fragment	IV	
96	„	Rep. 291	fragment	370-400	
97	„	+Rep. 293	fragment	370-400	
98	„	+Rep. 311	deksel, fragment	394-395	parapetasma

1. Volgens Rep., p. 74, hebben wij de kop van de dode-orante voor ons. Dit lijkt onjuist: de kop hoort bij de linker begeleider. Van de orante rest ons alleen de opgeheven rechterhand.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
99	ROME, Cimitero di S. Callisto	Rep. 363	fries	IVa	
100	„	+Rep. 364	fries	IVa	
101	„	+Rep. 376	fries, fragment	IVb	
102	„	Rep. 394	strigili, fragment	beg. IV	
103	„	Rep. 429	fragment	IVa	
104	„	+Rep. 464	fragment	370-400	
105	„	Rep. 465	fragment	370-400	
106	„	Rep. 498	deksel, fragment	IVb	parapetasma
107a	„	Rep. 500	deksel, fragment	IVb	dode?
107b	„	A. FERRUA, "Ultime scoperte a S. Callisto", in: RivAC 52 (1976) 215, afb. 11	strigili		
108	Cimitero di Domitilla	Rep. 519	deksel, fragment	IIId	
109	„	Rep. 532	kuipsarcofaag, strigili	IIIc	
110	„	+Rep. 534	strigili, fragment	IVa	
111	„	+Rep. 536	strigili	IV	
112	„	Rep. 537	fragment	270-300	
113	„	+Rep. 546	fragment	IVA	
114	„	Rep. 547	fragment	IVA	
115	Cimitero di Pretestato	+Rep. 555	fries, fragment	330-360	
116	„	+Rep. 560	boom	IVb	
117	„	Rep. 562	strigili, fragment	IVa	
118	„	+Rep. 565	strigili	IVa	

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
119	ROME, Cimitero di Pretestato	+Rep. 566	strigili, fragment	300-330	
120	,,	Rep. 583	fragment	300-330	
121	Cimitero di Priscilla	+Rep. 608	fragment	330-360	
122	,,	Rep. 609	fragment	IIIB	
123	Cimitero dei SS. Marco e Marcelliano	+Rep. 638	deksel, fragment	370-400	dode?
124	Cimitero dei SS. Marcellino e Pietro	Rep. 644	fragment	IVc	
125	,,	Rep. 645	strigili, fragment	ong. 300	
126	,,	Rep. 646	schijn- sarcofaag	IVa	dode?
127	,,	Rep. 647	gecanneleerde sarcofaag, fragment	beg. V	
128	Cimitero di S. Agnese	+Rep. 651	strigili, verdwenen	IV	
129	,,	+Rep. 652	strigili, verdwenen	IV	
130	Cimitero di S. Ippolito	+Rep. 659	strigili	midd. IV	
131	Cimitero ano- nimo presso S. Lorenzo o di Novaziano	+Rep. 664	strigili	300-330	
132	Cimitero di S. Valentino	+Rep. 670	strigili	370-400	
133	Cimitero acatolico	+Rep. 672	deksel, fragment	IVa	dode?
134	S. Pietro in Vaticano	+Rep. 674	fries	300-330	
135a	,,	+Rep. 683	strigili	IVd	



<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
135b	ROME, S. Pietro in Vaticano <sup>1</sup>		strigili, fragment		dode?
136	S. Lorenzo fuori le Mura	+Rep. 694 (afb. 28)	fries	300-330	clipeus
137	,,	Rep. 704	fragment	IIIc	
138	,,	+A. FERRUA, "Un nuovo sarcofago da- tato", in: "Tortulae", pl. 30-31 (afb. 25)	5-delige sarcofaag	366 <sup>2</sup>	
139	S. Paolo fuori le Mura	+Rep. 720	fries, fragment	IVa	
140	,,	+Rep. 722	fries, fragment	IVb	
141	,,	+Rep. 731	deksel, fragment	IVa	parapetasma
142	S. Maria Antica	+Rep. 747 (afb. 11)	kuipsarcofaag	IIIc	
143	S. Prassede	Rep. 757	gecanneleerde sarcofaag	beg. IV	
144	S. Saba	Rep. 760	strigili	270-300	dode?
145	S. Stefano degli Abissini	+Rep. 763	strigili, fragment	IVA	
146	Museo Nazio- nale Romano	+Rep. 768	fries, fragment	beg. IV	
147	,,	+Rep. 769	fries	IVa	
148	,,	+Rep. 770 <sup>3</sup>	fries	300-330	

1. Het fragment bevindt zich in de Grotte Vaticane niet ver van de uitgang. Tussen de twee middelste, naar elkaar toegebogen "strigili" in bevindt zich, in een ovaal, een kleine orante.

2. A. FERRUA, op. cit., 124-130.

3. Volgens Rep., p. 316, houden de begeleiders van de orante "die äussere Hand im Redegestus vor der Körpermitte". Het gebaar van de schuin naar beneden gerichte hand kan echter niet geïnterpreteerd worden als een spreekgebaar: 1. alle vingers zijn uitgestrekt, 2. de hand is naar beneden gericht, 3. de linkerhand van de begeleider rechts van de orante is naar beneden gericht.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
149	ROME, Museo Nazio- nale Romano	+Rep. 771	fries	300-330	
150	„	+Rep. 772 (afb. 12)	deksel	300-330	clipeus
151	„	+Rep. 774	2-zônige fries, fragment	IVa	
152	„	+Rep. 776	boom, fragment	IVb	
153	„	+Rep. 777	strigili	IIIId	
154	„	+Rep. 780	strigili	IVB	
155	„	Rep. 786	fragment	300-330	parapetasma
156	„	+Rep. 787	fragment	300-330	
157	„	Rep. 788	fragment van sarcofaag of grafplaat	IVa	clipeus
158	„	Rep. 793	deksel, fragment	270-300	dode?
159	„	+Rep. 798	deksel, fragment	IVa	dode?
160	Palazzo dei Conservatori	+Rep. 808	fries, fragment	330-360	
161	„	+Rep. 810	fries, fragment	270-300	
162	„	+Rep. 811	loculusplaat	270-300	dode?
163	„	Rep. 814	strigili, fragment	IIIId <sup>1</sup>	
164	„	+Rep. 822	strigili	ong. 400	
165	„	Rep. 825	strigili	IVa	
166	„	Rep. 826	strigili	IVa	
167	„	+Rep. 827	strigili, fragment	IVd of begin V	

---

1. Vierde kwart 3de eeuw, zoals de verwante sarcofaag Rep. 777: E. KITZINGER, in: JbAC 11-12 (1968-1969) 196.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
168	ROME, Campo Santo Teutonico	+Rep. 841	fries, fragment	IVb	
169	„	+Rep. 842	grafplaat	ong. 400	2x
170	„	+Rep. 855	strigili	300-330	
171	„	Rep. 857	strigili, fragment	300-330	
172	„	+Rep. 876	fragment	IV	
173	„	+Rep. 877	fragment	300-330	
174	„	Rep. 886	deksel, fragment		
175	„	+Rep. 900	deksel, fragment	300-330	parapetasma <sup>1</sup>
176	Museo Torlonia	Rep. 912	strigili	IIIId	
177	„	+Rep. 914	schijn- sarcofaag, fragment	270-300	
178	Villa Albani	+Rep. 919	fries	IVa	
179	„	+Rep. 921	strigili	330-360	
180	Palazzo Borghese	Rep. 928	strigili	IVa	
181	Casa de' Signori Conti	+Rep. 936	zuil, verdwenen		
182	Palazzo Corsetti	Rep. 941	deksel, fragment	270-300	parapetasma
183	Casa Dovizelli	Rep. 947	strigili, verdwenen	270-300	dode?
184	Villa Doria Pamphilj	+Rep. 951	fries	IVa	
185	Palazzo Farnese	Rep. 961	fries	IIIId	

1. In de catalogus "Frühchristliche Kunst aus Rom, Ausstellung in Villa Hügel", Essen 1962, 40, wordt de knoop van het "parapetasma" achter de man rechts van de orante ten onrechte aangezien voor een "roh ausgearbeitete korinthische Säule".

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
186	ROME, Palazzo Guglielmi	+Rep. 972	deksel	IVa	parapetasma 2x: dode?
187	Schweizeri- sches Institut	+Rep. 974	fries, fragment	330-360	
188	Casa di Matteo Laurelli	+Rep. 979	deksel, fragment, verdwenen		dode?
189	Albergo della Lunetta	+Rep. 980	strigili, fragment	eind III	
190	Casa delli Signori Muti	+Rep. 987	2-zônige fries, verdwenen		
191	Ospedale di S. Giovanni al Laterano	+Rep. 990	strigili	IVb	
192	Villa Parker	+Rep. 991	fries, verdwenen	300-330	
193	Palazzo Sanseverino	Rep. 994	strigili	270-300	
194	,,	+Rep. 995	fragment	330-360	
195	Palazzo Sciarra	Rep. 1000	strigili, verdwenen	IIIB	
196	Via del Corso 509	+Rep. 1005	strigili, verdwenen	IVB	
197	Giardino di monte Cavallo	+Rep. 1007	fries, verdwenen	IVA	
198	kunsthandel, voorheen Soriano, Palazzo Chigi	+DAI 65.1821 <sup>1</sup>	fries		
199	coll. Zeri	+DAI 69.2581	fries, fragment		

---

1. G. WILPERT, "Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne", in: RivAC 4 (1927) 68, afb. 6.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
200	ROME, hypogeum aan de Via Appia Antica	+A. FERRUA, "Un piccolo ipogeo sull' Appia Antica", in: RivAC 39 (1963) 186, afb. 8	zuil, fragment		
201	Villa Pio V, Via Aurelia Antica	+A. FERRUA, "Un nuovo sar- cofago datato", in: "Tortulae", pl. 30	strigili	IVc <sup>1</sup>	
202	SAINT-CANNAT, Ste-Marie	+WS 45,4	zuil	V	2x: dode?
203	SAINT- MAXIMIN, crypte van de basiliek	+WS 217,1	zuil	ong. 400	rechter zij- kant: dode?
204	,,	+WS 244,2 (afb. 26)	strigili	eind IV	
205	SALERNO, kathedraal	WS 60,4	strigili	ong. 300	
206	SOLIN (Salona), museum	+WS 245,1	strigili		
207	TARASCON, Ste-Marthe	+WS 113,2	fries, niet volledig	ong. 340	
208	TARQUINIA, S. Giovanni	WS 81,3	strigili		
209a	TARRAGONA, Necrópolis	WS 36,3	grafplaat, strigili	eind IV of begin V	2x: dode?
209b	TEBESSA (Theveste), kerk	WS 297,5-7	3-delige sarcofaag	ong. 400	
210	TERNI	WS 248,2	strigili		dode?
211	TIVOLI, kerk	+WS 63,2	strigili		

---

1. FERRUA, op. cit., 130.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
212	TIVOLI, Casa dei minorenni corrigendi	+WS, II, p. 336, afb. 213	strigili		
214	TOULOUSE, Musée des Augustins	+WS 182,1	fries		
215	,,	+WS 291,1	fries	beg. V	
216	TUNIS, Bardo-museum	+WS 293,2		beg. IV <sup>1</sup>	zijkant
217	VALENCIA, Museo Provincial de Bellas Artes	+SOTOMAYOR, "Sarcófagos", pl. 13,2	pilaster, fragment	335-340	
218	VELLETRI, Museo Comunale	+WS 4,3 (afb. 22)	fries	ong. 300	
219	ZARAGOZA, Sta Engracia	+WS 158,1	fries	340-350	
220	,,	+WS 229,8 (afb. 24)	fries	340	2x
221	? kunsthandel	+BOVINI, "sarcofagi", 61, afb. 40	fries, fragment <sup>2</sup>		

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode: orante of gestalte met boek?</u>
222	LA GAYOLE, coll. Paul	+DAI 60.1565	fragment		
223	MARSEILLE, Musée Borély	BENOIT 103 = WS 246,5	strigili, fragment	midd. IV	

1. H. FOURNET-PILIPENKO, "Sarcophages romains de Tunisie", Karthago 1961-1962, 158.

2. Volgens G. WILPERT, "Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne", in: RivAC 4 (1927) 64, is de mannelijke sekse van de orante het resultaat van een moderne restauratie, volgens BOVINI, "sarcofagi", 61, van een "riadattamento" die reeds geschied zou zijn in de oudchristelijke periode.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode: orante of gestalte met boek?</u>
224	ROME, Cimitero di S. Sebastiano	+Rep. 192	zuil, fragment	midd. IV	
225	Cimitero di S. Callisto	+Rep. 397	strigili	370-400	
226	Cimitero di Domitilla	+Rep. 527	fries, fragment	IVa	
227	Cimitero dei SS. Marco e Marcelliano	+Rep. 632	strigili, fragment	IVa	
228	S. Pietro in Vaticano	+Rep. 680	deksel van sarcofaag van Junius Bassus	359	links, tussen een palliatus en twee togati
229	S. Maria della Concezione	+Rep. 748	strigili	300-330	
230	S. Maria in Trastevere	+Rep. 749	fries, fragment	330-360	

Catacombenfresco's

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
231	ANTINOE, grafkapel	M. SALMI, "I dipinti paleocristiani di Antinoe", in: "Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini", Firenze 1945, pl. h ( <u>afb. 47</u> )	VIA <sup>1</sup>	bijschrift: "Theo(do)sia"

---

1. SALMI, op. cit., 166.

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
232	NAPELS, S. Efremo Vecchio (S. Eufebio)	A. BELLUCCI, "Ritrovamenti archeologici nel- le catacombe di San Gaudioso e di Sant'Eufebio a Napoli", in: RivAC 11 (1934) 109, 111, afb. 9-10	arcosolium- lunet	V <sup>1</sup>	dode? Bijschrift: "san... Pri... Agnes votum solvit"
233	S. Gennaro	ACHELIS, pl. 24	bij loculus	IV-V <sup>2</sup>	3x, bijschrift: "Spera..."
234	,,	ACHELIS, pl. 27	arcosolium- lunet	V <sup>3</sup>	buste, bijschrift: "hic requiescet Proculus"
235	,,	ACHELIS, pl. 28	lunet	V <sup>4</sup>	buste, bij- schrift: "Bi- talia in pace"
236	,,	ACHELIS, pl. 29		V <sup>5</sup>	buste, bij- schrift: "hic requiescit in pace... taq vi- xit an.us plus minus XX..."
237	,,	ACHELIS, pl. 32 (afb. 45)	arcosolium- lunet	V-VI <sup>6</sup>	3x, bijschrijf- ten: "Iliarias vix. an. XLV, Theotecnus vix. an. LX, Nonnosa vix. an. II m.X"

---

1. BELLUCCI, op. cit., 112: begin 5de eeuw.

2. ACHELIS: 4de eeuw; A. BELLUCCI, "Il culto dei Martiri Scillitani a Napoli e S. Fulgenzio di Ruspi a Siracusa", in: Atti del 1<sup>o</sup> congresso nazionale di archeologia cristiana 1950, Roma 1952, 65: 5de eeuw.

3. ACHELIS: 5de eeuw; G. BOVINI, "Sulla datazione di alcuni affreschi della catacomba di S. Gennaro dei Poveri a Napoli", in: Zbornik Narodnog muzeja 4 (Beograd 1964) 183: eind 5de eeuw.

4. ACHELIS: 5de eeuw; BOVINI, op. cit., 181: begin 5de eeuw.

5. ACHELIS.

6. ACHELIS: 5de eeuw; C. CECHELLI, in: Corsi Ravenna, 1958, fasc. II, 52: 5de eeuw (misschien 1ste helft 5de eeuw); FASOLA, "catacombe S. Gennaro", 96: eind 5de eeuw of begin 6de eeuw.



<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
238	NAPELS, S. Gennaro	ACHELIS, pl. 33 (afb. 46)	kalotvormig arcosolium	V <sup>1</sup>	
239	,,	ACHELIS, pl. 38 (afb. 44)	arcosolium- lunet	V-VII <sup>2</sup>	2x, bijschrif- ten: "hic re- quiescit bene- merens in pace Nicatiola in- fans, hic re- quiesce beneme- rens in pace Cominia"
240	,,	GARRUCCI, pl. 98,1	arcosolium- lunet		
241	ROME, Catacomba anonima di Via Anapo	WILPERT, "Copien", 3 pl. 1,2; 7 <sup>3</sup>	"secundum sacellum": lunet?		bijschrift: "Paulus pater.. posuerunt" (?)
242	,,	E. JOSI, "Le pitture rinve- nute nel Cimate- ro dei Giordani", in: RivAC 5 (1928) 213, afb. 33 (NES- TORI, 15, nr. 12)	"sacellum sextum", wand		dode?

---

1. ACHELIS; CECHELLI, in: Corsi Ravenna, 1958, fasc. II, 52.

2. ACHELIS: 5de eeuw; CECHELLI, l.c.: begin 5de eeuw; E. WEIGAND, in: ByzZ 37 (1937) 468: 5de-7de eeuw.

3. In 1578 werd bij toeval een catacombe (WILPERT, "Copien", 1 vv., spreekt van het "coemeterium Jordanorum") ontdekt. CIACCONIO liet de zojuist in deze catacombe ontdekte fresco's kopiëren. Ook DE WINGHE maakte copieën van deze fresco's. Enkele jaren na hun ontdekking waren de schilderijen al niet meer toegankelijk. BOSIO heeft ze niet meer te zien kunnen krijgen. In het "secundum sacellum" was een mannelijke orante, gekleed in een korte, ongegorde tunica en een "chlamys" of pallium, te zien. De tekenaar van CIACCONIO (cod. vat. lat. 5409 fol. 8v. = WILPERT, "Copien", pl. 1, 2) en DE WINGHE gaven een baardige orante weer en als bijschrift: "Paulus pastor apostolus". Volgens WILPERT, "Copien", 8, hebben we hier echter met een baardloze orante, een dode, te maken, en niet met de apostel. Het door de ouders van de overledene aangebrachte bijschrift moet geluid hebben: "Paulus pater... posuerunt"; wellicht heette de vader Paulus. DE WINGHE heeft dit fresco naar CIACCONIO gecopieerd. Waarschijnlijk was het in zijn tijd al niet meer bereikbaar.

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
243	ROME, Cata-comba anonima della Via Ardeatina (bij WILPERT Marco e Marcelliano)	WK 249,1	arcosolium-lunet	IVB	buste, bijschrift: "(Eu)tocia"
244	S. Callisto	WK 90,2	arcosolium-lunet		4x
245	,,	WK 110,111	Cripta dei cinque santi: arcosolium-façade	IIId	5x, bijschriften: "Dionysas in pace, Nemesi in pace, Procopi in pace, Zoae in pace, Arcadia in pace"
246	,,	GARRUCCI, II, pl. 35,2	arcosolium-lunet		1 of 2x
247	Ciriaca	WK 241	arcosolium-façade	IVB <sup>1</sup>	
248	,,	ARINGHI, II, 57 (afb. 38)	arcosolium-lunet (verdwenen)		dode?
249	"ad decimum"	WMM 132	arcosolium-welving		bijschrift: "Biator qui bixit ann... benemerenti in pacae"
250	Via Dino Compagni	FERRUA, "nuova catacomba", pl. 66 (NESTORI, 77, nr. 9)	arcosolium-welving		2x
252	Domitilla	WK 84,2; 116,2	loculus		2x, bijschrift: "Ianuarius coiugi fecit"
253	,,	WK 92,2	loculus		dode?

---

1. WK, p. 558.

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
254	ROME, Domitilla	WK 138,1-2	loculus	IVa	2x: dode?
255	,,	WK 154,1 <sup>1</sup>	arcosolium- lunet	IVB	dode?
256	,,	WK 154,2	arcosolium- lunet	IVB	
257	,,	WK 190	Arcosolio degli oranti piccoli: welving	IVA	2x
258	,,	WK 198	arcosolium- welving	IVA	2x
259	,,	WK 199	arcosolium- welving	IVA	dode?
260	,,	WK 213 ( <u>afb. 39</u> )	arcosolium- lunet	IVB <sup>2</sup>	bijschrift: "Veneranda dep. VIII idus ianu- arias"
261	,,	WK 219,2	bij loculus	IVA	dode?
262	,,	WILPERT, "Co- pien", pl. 24,1 (NESTORI, 125, nr. 51)	loculus		buste
263	S. Ermete	WK 247 ( <u>afb. 40</u> )	arcosolium- lunet	IV	
264	Giordani (bij WILPERT Vigna Massimo)	WK 62,1;204	bij loculus	IVA	2x, bij- schriften: "Grata, Gr... benemerenti"

1. Volgens A. PRANDI, "Sulla ricostruzione della "mensa martyrum" nella Memoria apostolorum in catacumbas", in: Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia 19 (1942-1943) 345-351, zou dit fresco door zijn indeling en de aanwezigheid van Petrus en Paulus een reminiscensie kunnen zijn van een door hem gereconstrueerde "mensa" in de "memoria Apostolorum". Deze "mensa" had de vorm van een "arcosolium" met drie nissen. In de zijnissen zouden zich relieken van Petrus en Paulus bevonden hebben. In de middelste nis werden tijdens de ritus van het "refrigerium" spijzen neergelegd.

2. WK, p. 466-467: na 356; TESTINI, "catacombe", 296: ongeveer 330 of iets later.

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
265	ROME, Giordani	WK 174-176 (afb. 42)	bij loculus	IVA	2x
266	„	WK 212	bij loculus	IVA	3x
267	Maius	WK 117,1	arcosolium- lunet	IVa	dode?
268	„	WK 118,1	ingangswand van cubiculum		2x: doden?
269	„	WK 163,1;207-9 (afb. 34)	arcosolium- lunet	IVA	ten halven lijve
270	„	WK 164,1 (afb. 35-36)	arcosolium- welving	IVA	ten halven lijve
271	„	WK, p. 560 (NESTORI, 33, nr. 9)	Secondo ar- cosolio dei Magi: lunet		2x: doden
272	„	J. WILPERT, "Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunder- ten der Kirche", Freiburg i.B. 1892, pl. 2,5 (NESTORI, 35, nr. 19) (afb. 33)	arcosolium- façade	IVa	bijschrift: "vic... pete.."
273	„	WILPERT, l.c.; NESTORI, l.c. (afb. 33)	arcosolium- lunet	IVa	bijschrift: "ducisime"
274	SS. Marcel- lino e Pietro	WK 43,2	hoofdwand van cubiculum		bijschrift: HAIO
275	„	WK 107,1	bij loculus	IVa	2x, bijschrift: "in-ken-tia"
276	„	WK 147	bij loculus	IVa	3x
277	„	WK 185,1.3	ingangswand van cubiculum		2x: doden?
278	„	WK 188,2-3	arcosolium- welving	IVa	2x
279	„	WK 218,2	ingangswand (buitenkant) van cubiculum		2x: doden?

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
280	ROME, SS. Marcel- lino e Pietro	G. KIRSCH, "Pit- ture inedite di un arcosolio del cimitero dei SS. Pietro e Marcel- lino", in: RivAC 7 (1930) 37, afb. 3 (NESTORI, 57, nr. 59) (afb. 16)	arcosolium- welving	IVa	
281	,,	G. KIRSCH, "Un gruppo di Crip- te dipinte ine- dite del Cimate- ro dei SS. Pietro e Marcellino", in: RivAC 7 (1930) 208, afb. 2; PCAS Lau F 99 (NESTORI, 56, nr. 56)	ingangswand van cubiculum		2x: doden?
282	,,	NESTORI, 58, nr. 65	ingangswand van cubiculum		2x: doden?
283	,,	KIRSCH, "Un gruppo di Crip- te...", in: RivAC 7 (1930) 214 (geen afb.) (NESTORI, 59, nr. 65)	arcosolium- welving	IVa	
284	,,	A. FERRUA, "Una nuova regione della catacomba dei SS. Marcelli- no e Pietro", in: RivAC 44 (1968) 49-50, afb. 18-19 (NESTORI, 62, nr. 78) (afb. 31-32)	arcosolium- façade		2x
285	,,	A. FERRUA, "Una nuova regione della catacomba dei SS. Marcelli- no e Pietro", in: RivAC 46 (1970) 61 (NESTORI, 60, nr. 71)	arcosolium- welving		

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
286	ROME, SS. Marco e Marcelliano	L. DE BRUYNE, "Arcosolio con pitture recente- mente ritrovato nel cimitero dei SS. Marco e Mar- celliano a Roma", in: RivAC 26 (1950) 198-199, afb. 2-3 (NESTORI, 113, nr. 5)	arcosolium- façade	IVb-c <sup>1</sup>	2x
287	„	NESTORI, 113, nr. 6	arcosolium- welving		buste
288	Priscilla	WK 21,2 (afb. 41)	bij loculus	IIIA	2 of 3x
289	„	WK 80 (afb. 43)	Cubicolo della velata: hoofdward	IIIB	
290	S. Tecla	WK 243,2	arcosolium- lunet	IVB	1 of 2x
291	Trasone	WK 163,2 (afb. 37)	arcosolium- lunet		ten halven lijve: 2x
292	SYRACUSE, Cassia	AGNELLO, 43, afb. 11	op loculus- afsluiting		
293	„	AGNELLO, 45, afb. 12	op loculus- afsluiting		bijschrift: MAPIC
294	S. Giovanni	AGNELLO, 35, afb. 9	arcosolium- lunet		dode?
295	S. Lucia	AGNELLO, 51, afb. 15	loculus		orante? Bijschrift: "Apollonia"
296	S. Marziano	AGNELLO, 33, afb. 8	op loculus- afsluiting	IV-v <sup>2</sup>	2x, bijschrift: "Alexandria", 4 jaar en 1 maand, "Alexandria", 11 maanden

---

1. DE BRUYNE, op. cit., 215.

2. AGNELLO, 34: 4de of 5de eeuw; idem, 136: naconstantijns.

Grafmozaïeken

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
297	HUESCA, Museo Arqueológico Provincial	DE PALOL, pl. 106,1; DACL, XII,1, afb. 8484	IVB <sup>1</sup>	"Rufus"
298	,,	R. DEL ARCO, "Excavaciones en Monte Cillas, término de Coscojuela de Fantova (Hues- ca)", in: Junta superior de excavaciones y antigüedades, Madrid 1920, nr. 3, pl. 4,3	IVB <sup>2</sup>	"Simplicius"
299	KHERBET GUIDRA (Algerije)	"Inv., III", nr. 326 ("pres- que entièrement détruite"), P.-A. FÉVRIER, "Fouilles de Sétif, les basiliques chré- tiennes du quartier nord- ouest", Paris 1965, afb. 146	6 juli 444	"Romanilla"
300	PORT-ROMAIN (Algerije), verdwenen	J. MARCILLET-JAUBERT, "Mo- saïque tombale de Port- Romain", in: Libya, arché- ologie-épigraphie 3 (1955) 281 (afb.)	midd. V <sup>3</sup>	
301	ROME, Museo Pio Cristiano (uit Ciriaca)	DACL, XII,1, afb. 8464 (afb. 14)	ong. 400 <sup>4</sup>	buste in cli- peus, "Simpli- cia Rustica"
302	Priscilla, arcosolium- lunet (verdwenen)	DACL, XII,1, afb. 8467		
303	SFAX (Tunesië), museum	"Inv., II", nr. 53; "Mus. Sfax", nr. 28		"Aurelia D..."
304	,,	"Inv., II", nr. 54; "Mus. Sfax", nr. 30		"Innoc Rustica"

1. DE PALOL, 334.

2. DE PALOL, 334.

3. MARCILLET-JAUBERT, op. cit., 286.

4. TESTINI, "catacombe", 309.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
305	SFAX (Tunesië), museum	"Inv., II, suppl.", nr. 334a; "Mus. Sfax", nr. 31, pl. 7, 2 <sup>c</sup>	V <sup>1</sup>	"Quiriacus"
306	SOUSSE (Tunesië), museum	DAI 64.394		"Caenia"
307	TABARKA (Tunesië), verdwenen	"Inv., II", nr. 1015; DACL, I, 1, afb. 156		"Cresconia"
308	TARRAGONA, Museo de la Necrópolis	DE PALOL, pl. 100, 2; 102		
309	TEBESSA (Algerije), verdwenen	"Inv., III", nr. 9; DACL, I, 1, afb. 117	508	"Quodvultdeus"
310	TIPASA <sup>3</sup> (Algerije), museum	J. LASSUS, "Les mosaïques d'un sarcophage de Tipasa", in: Libyca, archéologie- épigraphie 3 (1955) 269	midd. IV <sup>4</sup> 3x	
311	TUNIS, Bardo-museum (afkomstig uit Sfax)	"Inv., II", nr. 41; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 31		"Rogata"
312	(312 t/m 341 afkomstig uit Tabarka)	"Inv., II", nr. 941 (afb.); "Cat. Mus. Alaoui", nr. 39, pl. 4	IV-V <sup>5</sup>	"Dardanius"
313	,,	"Inv., II", nr. 943; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 41, pl. 4		"Covuldeus"

1. "Romeinse mozaïeken uit Tunesië", tentoonstellingscatalogus, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden 21 december 1963 - 15 maart 1964, 37.

2. Ibid., afb. 35-36.

3. Het betreft een sarcofaag met een deksel in dakvorm, welk deksel versierd is met de volgende voorstellingen in mozaïek: aan de ene kant de blindgeborene, drie oranten en Noach, aan de andere kant Daniël, de drie jongelingen in de vuuroven, en een verdwenen voorstelling. Deze taferelen komen gewoonlijk voor op gebeeldhouwde sarcofagen.

4. LASSUS, op. cit., 278.

5. A. DRISS, "Trésors du Musée National du Bardo", Tunis 1962, 110: 4de eeuw; M. YACOU, "Musée du Bardo", Tunis 1970, 22: 5de eeuw.



<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>dat.</u>	<u>dode-orante</u>
314	TUNIS, Bardo	"Inv., II", nr. 944; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 42		
315	„	"Inv., II", nr. 950; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 48, pl. 4		"Iovinū"
316	„	"Inv., II", nr. 953 (afb.); "Cat. Mus. Alaoui", nr. 51, pl. 4		"Abundantia"
317	„	"Inv., II", nr. 959; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 56, pl. 4		
318	„	"Inv., II", nr. 963; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 60		
319	„	"Inv., II", nr. 964; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 61, pl. 4		"Crescentia"
320	„	"Inv., II", nr. 965 (afb.); "Cat. Mus. Alaoui", nr. 62, pl. 4		"Amicorū"
321	„	"Inv., II", nr. 966; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 63 <sup>1</sup>		"Felicitas", "Victoria"
322	„	"Inv., II", nr. 967 (afb.); "Cat. Mus. Alaoui", nr. 64, pl. 4		"Abdeu"
323	„	"Inv., II", nr. 968; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 65		"Innocens"
324	„	"Inv., II", nr. 973; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 70		"Quodvultdeus"
325	„	"Inv., II", nr. 986; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 85		"Primula"
326	„	"Inv., II", nr. 987; "Cat. Mus. Alaoui", nr. 86		"Eupraxius"
327	„	"Inv., II", nr. 1022 (afb.); "Cat. Mus. Alaoui, suppl.1", nr. 308, pl. 13,2	IV-V <sup>2</sup>	"Victoria"
328	„	"Inv., II", nr. 1044 ("coll. de M. le capitaine Benet"); DACL, XIII,1, afb. 9633		"Veneria"

1. N. DUVAL, "La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien", Ravenna 1976, afb. 22.

2. A. DRISS, "Trésors du Musée National du Bardo", Tunis 1962, 110: 5de eeuw; M. YACOUB, "Musée du Bardo", Tunis 1970, bijschrift bij afb. 19: 5de eeuw.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>datering</u>	<u>dode-orante</u>
329	TUNIS, Bardo	"Inv., II", nr. 1048; "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 1", nr. 323		
330	..	"Inv., II", nr. 1052; "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 1", nr. 303		"Perpetua"
331	..	"Inv., II", nr. 1053; DAI 63.366 (afb. 48)		"Elia"
332	..	"Inv., II, suppl.", nr. 1049b; "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 2", nr. 428		
333	..	"Inv., II, suppl.", nr. 1049e; "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 2" nr. 431		"Pompeia Maxima"
334	..	"Inv., II, suppl.", nr. 1049f; "Cat. Mus. Alaoui, 1 suppl. 2", nr. 433		"Victor"
335	..	"Inv., II, suppl.", nr. 1049h; "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 2", nr. 435		"Victorianus"
336	..	"Inv., II, suppl.", nr. 1049i; "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 2", nr. 436		"Mellis"
337	..	"Inv., II, suppl.", nr. 1049p; "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 2", nr. 441		"Nepotianus"
338	..	"Inv., II, suppl.", nr. 1049s; "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 2", nr. 444		"Hermetianus"
339	..	"Cat. Mus. Alaoui, suppl. 1", nr. 305		
340	..	"Cat. Mus. Alaoui, suppl. 2", nr. 424		
341	..	DAI 63.364		

---

1. A. MERLIN - L. POINSSOT, "Guide du Musée Alaoui (Musée du Bardo)", 1950, pl. 27, 2.

Grafstenennr. corpus, afbeelding

Grafsteen afkomstig uit ALTAVA (thans in museum te Oran, Algerije)

342 DACL, XII,2, afb. 9066 (datering: 485)

Grafstenen afkomstig uit AQUILEIA

- 343 BERTACCHI, nr. 23 = PAIS, nr. 336
- 344 ,, 89; DACL, III,1, afb. 2722
- 345 ,, 90; WILPERT, "Inscripten", 58 (afb.)
- 346 ,, 91 = CIL, V,1, nr. 1688; BERTACCHI, 43 (afb.);  
WILPERT, "Inscripten", 48 (afb.)
- 347 BERTACCHI, nr. 99 = CIL, V,1, nr. 1673; WILPERT, "Inscripten" 46  
(afb.)
- 348 BERTACCHI, nr. 101 = PAIS, nr. 354
- 349 ,, 104 = CIL, V,1, nr. 1741
- 350 ,, 106 = PAIS, nr. 361; WILPERT, "Inscripten", 45 (afb.)
- 351 ,, 107 = CIL, V,2, nr. 8597; WILPERT, "Inscripten", 48  
(afb.)
- 352 BERTACCHI, nr. 108
- 353 ,, 109
- 354 ,, 111 = PAIS, nr. 344; WILPERT, "Inscripten", 44 (afb.)
- 355 ,, 122
- 356 ,, 126
- 357 ,, 127 = CIL, V,2, nr. 8986a; BERTACCHI, 48 (afb.)
- 358 ,, 130
- 359 ,, 137 = CIL, V,2, nr. 8603
- 360 ,, 147 = CIL, V,2, nr. 8589
- 361 ,, 148 = CIL, V,2, nr. 8621
- 362 ,, 153 = CIL, V,1, nr. 1745
- 363 ,, 156 = PAIS, nr. 340; DACL, I,2, afb. 1031

nr. corpus, afbeelding

364	BERTACCHI, nr. 157
365	„ 167; WILPERT, "Inscriften", 50 (afb.) ( <u>afb. 51</u> )
366	„ 178 = CIL, V,1, nr. 1715
367	„ 180 = CIL, V,1, nr. 1681; WILPERT, "Inscriften", 41 (afb.)
368	BERTACCHI, nr. 181 = CIL, V,1, nr. 1717
369	„ 193; WILPERT, "Inscriften", 43 (afb.)
370	„ 198
371	„ 200 = PAIS, nr. 341
372	„ 216
373	„ 324 = CIL, V,1, nr. 1645; WILPERT, "Inscriften", 47 (afb.)
374	BERTACCHI, nr. 333
375	„ 334 = PAIS, nr. 351
376	CIL, V,1, nr. 1640
377	„ 1644
378	„ 1652
379	„ 1662
380	„ 1669
381	„ 1670
382	„ 1683
383	„ 1694
384	„ 1699
385	„ 1714; WILPERT, "Inscriften"; 54 (afb.)
386	„ 1752
387	„ 1756
388	CIL, V,2, nr. 8585
389	„ 8601
390	„ 8615
391	„ 8628
392	„ 8630
393	PAIS, nr. 348
394	„ 362

nr. corpus, afbeelding

395	PAIS, nr. 367	
396	„	372
397	WILPERT, "Inscripfen", 42 (afb.)	
398	„	49 (afb.)
399	„	50 (afb.)

## Grafstenen afkomstig uit ARLES

400	LE BLANT, "Inscriptions", nr. 518	
401	„	526, pl. 71, 430
402	„	527
403	„	534, pl. 70, 421
404	„	536, pl. 72, 435

## Grafsteen afkomstig uit DENEUVRE (Meurthe et Moselle)

405	E. LE BLANT, "Nouveau recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule", Paris 1892, nr. 44, p. 56 (afb.)	
-----	---	--

## Grafsteen uit MARSEILLE

406	LE BLANT, "Inscriptions", nr. 546, pl. 73, 440	
-----	--	--

## Grafstenen uit MILAAN

407	V. FORCELLA - E. SELETTI, "Iscrizioni cristiane in Milano anteriori al IX secolo", Codogno 1897, nr. 83, p. 78 (afb.)	
408	FORCELLA-SELETTI, op. cit., nr. 124, p. 118 (afb.)	

## Grafstenen uit ROME

409	ICUR, I, nr. 203	
410	„	528 (datering: 400)

nr. corpus, afbeelding

411	ICUR, I, nr. 537
412	„ 601
413	„ 608 ( <u>afb. 49</u> )
414	„ 713 (datering: 403)
415	„ 882
416	„ 992 (datering: 484, 507 of 508)
417	„ 1261; Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma 40 (1912) pl. 8:13 (datering: 407)
418	ICUR, I, nr. 1280; Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma 40 (1912) pl. 9:20
419	ICUR, I, nr. 1387; RQS 5 (1891) pl. 12,2
420	„ 1501; MARUCCHI, pl. 58,1
421	„ 1521; MARUCCHI, pl. 58,9
422	„ 1672; MARUCCHI, pl. 58,10
423	„ 1756; MARUCCHI, pl. 58,14
424	„ 1780; MARUCCHI, pl. 58,13
425	„ 1783; MARUCCHI, pl. 57,43
426	„ 1821; MARUCCHI, pl. 57,45
427	„ 1841; MARUCCHI, pl. 89,8
428	„ 1849,1; MARUCCHI, pl. 95,81
429	„ 1903; MARUCCHI, pl. 95,73
430	„ 1904; MARUCCHI, pl. 58,3
431	„ 2026; WS, III, <u>afb.</u> 225
432	„ 2063
433	„ 2073
434	„ 2249
435	„ 2438
436	„ 2606
437	„ 2624 ( <u>afb.</u> )
438	„ 2640,3
439	„ 2668
440	„ 2688
441	„ 2711

<u>nr.</u>	<u>corpus, afbeelding</u>
442	ICUR, I, nr. 2971 (afb.)
443	„ 3369
444	„ 3415
445	„ 3416 (afb.)
446	„ 3538
447	„ 3697
448	„ 3815
449	„ 3872
450	ICUR, II, nr. 4226
451	„ 4251, pl. 31b4
452	„ 4345
453	„ 4456
454	„ 4719 = 6471; BOLDETTI, 378 (afb.)
455	„ 5962
456	„ 6032, pl. 2b4 (datering: 375)
457	„ 6037, pl. 3c2 (datering: 383)
458	„ 6095, pl. 33c1
459	„ 6130, pl. 34b3
460	„ 6447
461	ICUR, III, nr. 6546, pl. 7a1
462	„ 6618, pl. 9a1 ( <u>afb. 50</u> )
463	„ 6832
464	„ 6880, pl. 10a1
465	„ 6926
466	„ 7083c (afb.)
467	„ 7308, pl. 21d1
468	„ 7309
469	„ 7427, pl. 17b5
470	„ 7582, pl. 13a6
471	„ 7722, pl. 13e4
472	„ 7800, pl. 12d12
473	„ 7806a

<u>nr.</u>	<u>corpus, afbeelding</u>
474	ICUR, III, nr. 7828
475	„ 8065, pl. 6d8
476	„ 8099, pl. 21a3
477	„ 8100
478	„ 8101a-h (afb.)
479	„ 8142, pl. 5a2 (datering: 361)
480	„ 8198, pl. 15b8
481	„ 8296, pl. 15a6
482	„ 8410b, pl. 21a6
483	„ 8483, pl. 11c7
484	„ 8519
485	„ 8539
486	„ 8578
487	„ 8748; BOLDETTI, 361 (afb.)
488	„ 8761; BOLDETTI, 363 (afb.)
489	„ 8829, pl. 20d1
490	„ 8865, pl. 18a5
491	„ 8921
492	„ 8987
493	„ 9045
494	„ 9081
495	„ 9104, pl. 19a4
496	„ 9149
497	„ 9166
498	ICUR, IV, nr. 9509, pl. 5d2
499	„ 9934
500	„ 10102, pl. 4a1
501	„ 10337, pl. 7a2
502	„ 10421, pl. 2a4
503	„ 10495a
504	„ 10598; GARRUCCI, pl. 485,12; KAUFMANN, "Epigraphik", 54, afb. 48



nr. corpus, afbeelding

- 505 ICUR, IV, nr. 10650, pl. 5c2 en 5b2
- 506 ,, 10658; DE ROSSI, R.S., III, pl. 29:44
- 507 ,, 10659, pl. 8a2
- 508 ,, 10763a
- 509 ,, 10763b; G. WILPERT, "La cripta dei papi", Roma 1910,  
afb. 43
- 510 ICUR, IV, nr. 10763c
- 511 ,, 10769a; DE ROSSI, R.S., II, pl. 37:35
- 512 ,, 10769b; DE ROSSI, R.S., II, pl. 50:14
- 513 ,, 10770
- 514 ,, 10771a
- 515 ,, 10771b; DE ROSSI, R.S., III, pl. 30:37
- 516 ,, 10772a; DE ROSSI, R.S., II, pl. 45:67
- 517 10772b; DE ROSSI, R.S., III, pl. 20:28
- 518 ,, 10773b; DE ROSSI, R.S., III, pl. 28:47
- 519 ,, 10912; DE ROSSI, R.S., III, pl. 30:10
- 520 ,, 11732
- 521 ,, 11851, pl. 22c3
- 522 ,, 11903, pl. 24d7
- 523 ,, 12073, pl. 17e7
- 524 ,, 12230a-c, pl. 22d4: fragment a
- 525 ,, 12435, pl. 25c4
- 526 ,, 12467; H. ZILLIACUS e.a., "Sylloge inscriptionum  
christianarum veterum musei Vaticani", Helsinki 1963, I (Acta insti-  
tuti romani Finlandiae, I, 1), 255, nr. 307 (datering: 370-400)
- 527 ICUR, IV, nr. 12499, pl. 30d4
- 528 ,, 12517
- 529 ,, 12692
- 530 ,, 12791; BOLDETTI, 435 (afb.)
- 531 ICUR, V, nr. 13104, pl. 6b2 (datering: 360)
- 532 ,, 13214
- 533 ,, 13340, pl. 6c4
- 534 ,, 13770c, pl. 15b7

nr. corpus, afbeelding

535	ICUR, V, nr. 14059, pl. 27c7
536	,, 14150, pl. 30a4
537	,, 14372
538	,, 14385, pl. 38a5
539	,, 14985
540	,, 15070, pl. 23b4
541	,, 15073
542	,, 15119, pl. 26b1
543	,, 15137, pl. 25b1
544	,, 15195
545	,, 15196a-d
546	,, 15364; MARUCCHI, pl. 58,5
547	,, 15376
548a	,, 15390
548b	ICUR, VI, nr. 15491
548c	,, 15625; BOLDETTI, 372 (afb.)
548d	,, 15637; BOLDETTI, 372 (afb.)
548e	,, 16457
548f	,, 16940
548g	,, 17004; BOLDETTI, 377 (afb.)
548h	,, 17060
548i	,, 17332
549	ARINGHI, 57 ("Leo")
550	,, 118 ("Marcella")
551	,, 118 ("Respectus", ook op p. 370)
552	,, 120 ("Fautina")
553	,, 121 ("Decia")
554	,, 151
555	BOLDETTI, 369 ("Leontia")
556	,, 369 ("Paulinianus"); DACL, VIII,1, afb. 6777
559	,, 373 ("Leo"); DACL, VI,1, afb. 5330
560	,, 377 ("Leonite")

nr. corpus, afbeelding

- 561 BOLDETTI, 458  
 562 ,, 573 ("Rusliciana")  
 563 NBULLAC 13 (1907) 228 ("Volumia Redempta")  
 564 NBULLAC 15 (1909) 130 (afb.)  
 565 RivAC 8 (1931) 207 (afb.: grafsteen van "Laberius Messor")  
 566 RivAC 8 (1931) 221 (afb.: grafsteen van "Afinnia Iuniana")  
 567 PCAS Gep Ts 4  
 568 PCAS Lor A 14 ("Gregoria")  
 569 Archivio Fotograf. Gall. Mus. Vaticani Neg. nr. XXXII.115.1  
 570 TESTINI, "catacombe", afb. 96 ("Bessula")  
 571 DACL, I, 4, afb. 95  
 572 DACL, IV, 1, afb. 3534  
 573 DACL, IV, 1, afb. 3535 ("Bellicia")  
 574 KAUFMANN, "Epigraphik", 19, afb. 7 ("Beneriosa")  
 575 KAUFMANN, "Epigraphik", 55, afb. 57 ("Felix")  
 576 ZILLIACUS, op. cit. (zie cat. II, nr. 526), nr. 149 ("Felicitas",  
 datering: eind IV)  
 577 ZILLIACUS, op. cit., nr. 264 ("Benerosa", datering: V)

## Grafstenen uit Trier

- 578 E. GOSE, "Katalog der frühchristlichen Inschriften in Trier", Berlin  
 1958 (Trierer Grabungen und Forschungen, III), nr. 348  
 579 GOSE, op. cit., nr. 426  
 580 GOSE, op. cit., nr. 688, p. 97 (afb.)  
 581 GOSE, op. cit., nr. 689, p. 97 (afb.)

Koptische grafstèles<sup>1</sup>

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>herkomst</u>	<u>datering</u>
582	BERLIJN, Staatliche Museen	WULFF, nr. 74 (afb.)	Faiyum	VI-VII
583	„	WULFF, nr. 75 (afb.)		V-VI
584	„	WULFF, nr. 76 (afb.) <sup>2</sup>		VII-VIII
585	„	WULFF, nr. 77 (afb.)	Medinet el Faiyum	703
586	„	WULFF, nr. 78 (afb.) <sup>3</sup>		VII-VIII
587	„	BECKWITH, pl. 114	Faiyum	VI
588	„	WESSEL, "Kopt. Kunst", afb. 79 (afb. 53)	Giza	VI <sup>4</sup>
589	BERLIJN	DACL, XII,2, afb. 9097		
590	BRUSSEL, Koninklijke Musea van Kunst en Ge- schiedenis	M. RASSART-DEBERGH, "Antiqui- tés romaines et chrétiennes d'Egypte", Bruxelles 1976, 38 (afb.)		VII-IX
591	CAIRO, Koptisch Museum	CRUM, nr. 8684, pl. 49; BECKWITH, pl. 116	Faiyum	V-VI
592	„	CRUM, nr. 8685, pl. 50; BECKWITH, pl. 117	Faiyum/ Saqqara?	V-VI
593	„	CRUM, nr. 8686, pl. 50; BECKWITH, pl. 118	Faiyum/ Saqqara?	VI?
594	„	CRUM, nr. 8687, pl. 51	Karnak of Luxor	
595	„	CRUM, nr. 8688, pl. 51		

---

1. De dateringen zijn ontleend aan BECKWITH en WULFF.

2. M. CRAMER, "Koptische Inschriften im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin", Le Caire 1949 (Publications de la société d'archéologie copte, textes et documents), pl. 10, 1.

3. CRAMER, op. cit., pl. 10, 2.

4. K. WESSEL, "Rom-Byzanz-Russland, ein Führer durch die frühchristlich-byzantinische Sammlung", Berlin 1957, 81.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>herkomst</u>	<u>datering</u>
596	CAIRO, Koptisch Museum	CRUM, nr. 8689, pl. 51		
597	„	„ 8690, pl. 51		
598	„	„ 8691, pl. 51		
599	„	„ 8692, pl. 52		
600	„	„ 8693, pl. 52		
601	„	„ 8694, pl. 52		
602	„	„ 8695, pl. 52		
603	„	„ 8696, pl. 52		
604	„	„ 8697, pl. 53	Faiyum	
605	„	„ 8698, pl. 53	Faiyum	
606	„	„ 8699, pl. 53		
607	„	„ 8700, pl. 53	Erment	
608a	„	„ 8701, pl. 53	Faiyum	
608b	FRANKFURT, Liebighaus	catalogus "Frühchristliche und koptische Kunst", Wien 1964, nr. 91		IV-V <sup>1</sup>
609	KOPENHAGEN, Ny Carlsberg Glyptotek	M. MOGENSEN, "La glyptothèque Ny Carlsberg, la collection Egyptienne", Copenhagen 1930, pl. 120 <sup>2</sup>		V?
610	LENINGRAD, Ermitage	WESSEL, "Kopt. Kunst", afb. 3 (afb. 52)	Faiyum	V <sup>3</sup>
611	LONDON, British Museum	BECKWITH, pl. 123	Saqqara	VI-VII
612	„	BECKWITH, pl. 127	Saqqara	VII-VIII

---

1. Catalogus "L'art Copte", Paris 1964, nr. 56.

2. BECKWITH, pl. 90; VAN DER MEER, "Atlas", afb. 337.

3. WESSEL, "Kopt. Kunst", 102.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>herkomst</u>	<u>datering</u>
613	MÜNCHEN, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst	catalogus "Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst", München 1972, afb. 94	Edfu	VII
614	NEW YORK, Metropolitan Museum of Art	M. CRAMER, "Archäologische und epigrafische Klassifi- kation Koptischer Denkmäler des Metropolitan Museum of Art, New York", Wiesbaden 1957, afb. 3	Faiyum	VI-VII <sup>1</sup>

---

1. CRAMER, op. cit., 4.

## III. DE DODE ALS ADORANTE

Sarcofagen

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>doden</u>
1	AIX-EN-PROVENCE, kathedraal	WS 150,1	stadspoort	ong. 400	echtpaar
2	ANCONA, kathedraal	WS 14,1.3	stadspoort, sarcofaag van Gorgonius	390-400	echtpaar, man met boek- rol op linker zijkant
3	ARLES, Musée Lapidaire Chrétien	BENOIT 4 = WS 34,3 (afb. 58)	zuil, sarcofaag van Concordius	375-390	aan uiteinden gebogen man en vrouw
4	,,	BENOIT 82 = WS 37,4	strigili	eind IV	echtpaar
5	,,	BENOIT 83	strigili	eind IV	echtpaar
6	MARSEILLE, St-Victor	BENOIT 108 = WS 33,3	zuil	eind IV	echtpaar
7	MILAAN, S. Ambrogio	WS 188;189,1 (afb. 55)	stadspoort	380-390	voorzijde: echtpaar, achterkant: echtpaar, linker zij- kant: man met boekrol
8	PARIJS, Louvre	WS 82,1.3	stadspoort (Borghese- sarcofaag)	IVd	echtpaar, man met boek- rol op rechter zijkant
9	RAVENNA, Museo Nazionale	WS 141,6		ong. 400 <sup>1</sup>	aan uiteinden echtpaar

---

1. G. DE FRANCOVICH, "I primi sarcofagi cristiani di Ravenna", in: Corsi Ravenna, 1957, fasc. II, 31: 390-400; G. BOVINI, "Sarcofagi paleocristiani di Ravenna, tentativo di classificazione cronologica", Città del Vaticano 1954, 18.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>doden</u>
10	ROME, Cimitero di S. Sebastiano	Rep. 196	zuil	IVB	echtpaar
11	,,	Rep. 217	stadspoort	IVd	echtpaar
12	Cimitero di S. Callisto	Rep. 400	strigili?	IVB	echtpaar
13	S. Pietro in Vaticano	Rep. 675 (afb. 56-57)	fries/stads- poort	eind IV	echtpaar, man met boek- rol op rechter zijkant
14	,,	Rep. 679	zuil	370-400	echtpaar

Catacombenfresco's

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode(n)</u>
15	NAPELS, S. Gaudioso	ACHELIS, pl. 39 (afb. 61)	arcosolium- lunet	V-IX <sup>1</sup>	"Pascentius", links van Petrus
16	ROME, Commodilla	WMM 136 (afb. 60)	"basilichet- ta" van Felix en Adauctus	VI-VII <sup>2</sup>	"Turtura", links van Maria
17	Maius	E. JOSI, "Coe- meterium Ma- ius", in: RivAC 10 (1933) 10 en 12 (afb.) (NES- TORI, 34, nr. 13)			echtpaar aan weerszijden van martelares

---

1. ACHELIS: 5de eeuw; WEIGAND, in: ByzZ 37 (1937) 468: 9de eeuw.

2. B. BAGATTI, "Il cimitero di Commodilla o dei SS. martiri Felice ed Adauto presso la via Ostiense", Città del Vaticano 1936 (Roma sotterranea cristiana, I), 110: uit de tijd van paus Johannes I (523-526); S. CARLETTI, "Le antiche chiese dei martiri romani", Roma 1972 (Le chiese di Roma illustrate, CXXII-CXXIII), 141: midden 6de eeuw; C. CECHELLI, in: Corsi Ravenna, 1958, fasc. II, 48: 7de eeuw.



<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode(n)</u>
18	SYRACUSE, Cassia	AGNELLO, 66-67, afb. 19-20, verdwenen (afb. 59)		IVB <sup>1</sup>	knielende dode ("Marcia")

Grafsteen

19	ROME, Marco e Marcelliano	WS 205,2			"Theodoulos"
----	------------------------------	----------	--	--	--------------

---

1. AGNELLO, 130-131: midden 4de eeuw; C. CECCHELLI, in: Corsi Ravenna, 1958, fasc. II, 54: 4de eeuw of begin 5de eeuw; O. GARANA, "Le catacombe Siciliane", Palermo 1961, 294: 2de helft 4de eeuw.

## IV. OVERIGE AFBEELDINGEN VAN DE DODE

1. De verkwikking van de dodeFresco's

<u>nr.</u>	<u>catacombe/graf</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
1	ROME, SS. Marcellino e Pietro	WK 107,1	bij loculus	IVa	"Binkentia"
2	,,	G.P. KIRSCH, "Pitture inedite di un arcosolio dei SS. Pietro e Marcellino", in: RivAC 7 (1930) 38, afb. 4 (NESTORI, 57, nr. 59) (afb. 18)	arcosolium-lunet	IVa	
3	THESSALONIKI, graf van Eustorgius	S. PELEKANIDIS, "Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco", Ravenna 1963, afb. 1			beg. IV <sup>1</sup>

Grafstenen

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>dode</u>
4	ROME, Ciriaca	KAUFMANN, "Epigraphik", 51	"Vincentia"

---

1. PELEKANIDIS, op. cit., 12; idem, in: Akten des VII. Kongresses, 233.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>dode</u>
5	ROME, Domitilla	ICUR, III, nr. 6618, pl. 9a1; TESTINI, "catacombe", afb. 4 (afb. 50)	"Criste"
6	"coemeterium" aan de Via Latina	RivAC 17 (1940) 37, afb. 54	
7	necropolis onder de St.-Pieter	E. KIRSCHBAUM, "Die Gräber der Apostelfürsten", Frankfurt a.M. 1957, 27, afb. 3	"Aemilia Gorgonia"
8	URBINO, Palazzo Ducale	ICUR, VI, nr. 17225; TESTINI, "catacombe", afb. 199	"Eutropos"

## 2. De bekransing van de dode

### Sarcofagen

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>
9	ROME, Villa Albani	Rep. 922	strigili	370-400
10	TOLENTINO, kathedraal	WS 94,1	stadspoort, sarcofaag van Catervius	eind IV

### Fresco's

<u>nr.</u>	<u>catacombe/graf</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>
11	NAPELS, S. Gennaro	ACHELIS, pl. 32 (afb. 45)	arcosolium- lunet	V-VI
12	,,	ACHELIS, pl. 33 (afb. 46)	kalotvormig arcosolium	V
13	S. Severo	ACHELIS, pl. 34 (afb. 9)	kalotvormig arcosolium	V

<u>nr.</u>	<u>catacombe/graf</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>
14	ROME, S. Sebastiano	PCAS Seb H 4	Platonía	v <sup>1</sup>
15	SYRACUSE, S. Giovanni	AGNELLO, afb. 18	arcosolium van (A)deo- data: façade	midd. v <sup>2</sup>

Grafstenen

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>datering</u>
16	ROME, Museo Capitolino	ICUR, I, nr. 1261; Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma 40 (1912) pl. 8:13	407
17	Domitilla	ICUR, III, nr. 8198, pl. 15b8	
18	Callisto	ICUR, IV, nr. 10337, pl. 7a2	
19	Museo Pio Cristiano	ICUR, IV, nr. 12435, pl. 25c4	

Koptische grafstèle

20	NEW YORK, Brooklyn Muse- um, stèle van Olympios	BECKWITH, pl. 78	V-VII
----	--	------------------	-------

---

1. P. STYGER, "Römische Märtyrergrüfte", I, Berlin 1935, 157.  
2. AGNELLO, 64.

3. Portretten van het overleden echtpaarSarcofagen<sup>1</sup>

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>overl. echtpaar</u>
21	ANCONA, kathedraal	WS 14,4	achterkant (strigili) van sarcofaag van Gorgonius	390-400	dextrarum iunctio
22	ARLES, Musée Lapidaire Chrétien	BENOIT 43 = WS 122,3	2-zônige fries	ong. 340	clipeus
23	,,	BENOIT 44 = WS 195,4	2-zônige strigili	ong. 350	clipeus
24a	,,	SOTOMAYOR, "Sarcófagos", pl. 56	2-zônige fries, ont- dekt in 1974	IVb	clipeus
24b	ASSISI, Museo Civico	DAI 75.1753	fragment		clipeus <sup>2</sup>
25a	CARCASSONNE, Musée de la Cité	DAI 60.1552	2-zônige fries		clipeus
25b	CEFALÙ, S. Francesco	DAI 71.821	strigili		clipeus
26	GALLESE, Palazzo Ducale	DAI 70.295	2-zônige fries, fragment		clipeus
27	MANTUA, kathedraal	WS 74,5 (afb. 62)	stadspoort, linker zijkant	400-410	dextrarum iunctio
28	MILAAN, S. Ambrogio	WS 188,2	deksel	380-390	clipeus

1. Alle, blijktens voorstellingen of inscriptie, expliciet christelijk, behalve de nrs. 25b, 47, 60, 61, 65, 71.

2. De voorstelling onder de "clipeus" moet waarschijnlijk worden geïnterpreteerd als het over boord geworpen worden van Jona. Vgl. cat. IV, 40.

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>overl. echtp.</u>
29	NAPELS, Museo Nazionale	WS 164,5	grafplaat, fragment		clipeus
30	PARMA, Museo Nazionale di Antichità	G. BOVINI, "Sulla crono- logia di due frammenti scul- torei paleo- cristiani con- servati nel Mu- seo Nazionale di Antiquità di Parma", in: Felix Ravenna, terza serie, fasc. 14 (1954) 41 (afb.)	fragment	ong. 400	dextrarum iunctio
31	PEGLI, S. Niccolò del Boschetto	WS 267,4	strigili		clipeus
32	PISA, Camposanto	WS 157,2	2-zônige fries	ong. 330	clipeus
33	RIANO	DACL, IX,2, afb. 7250	strigili, verdwenen		clipeus
34	ROME, Museo Pio Cristiano	Rep. 34	fries, fragment	330-360?	clipeus
35	„	Rep. 36	2-zônige fries, fragment	300-330	dextrarum iunctio
36	„	Rep. 39	2-zônige fries	300-330	clipeus
37	„	Rep. 40	2-zônige fries	300-330	clipeus
38	„	Rep. 42	2-zônige fries	IVb	clipeus
39	„	Rep. 43	2-zônige fries	IVb	clipeus
40	„	Rep. 44	2-zônige fries	IVb	clipeus
41	„	Rep. 45	2-zônige fries	330-360	clipeus

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>overl. echtp.</u>
42	ROME, Museo Pio Cristiano	Rep. 86	2-zônige strigili	300-330	dextrarum iunctio
43	„	Rep. 87	2-zônige strigili	353	clipeus
44	„	Rep. 112	fragment	330-360	clipeus
45	Cimitero di S. Sebastiano	Rep. 187	2-zônige fries, fragment	300-330	clipeus
46	„	Rep. 188	2-zônige fries	330-360	clipeus
47	„	Rep. 239	strigili	330-360	clipeus
48	„	Rep. 241	deksel	300-330	parapetasma
49	„	Rep. 244	strigili	IVc	clipeus
50	Cimitero di S. Callisto	Rep. 385	2-zônige fries, fragment	IVb	clipeus
51	„	Rep. 435	fragment	IVa	clipeus
52	Cimitero dei SS. Marco e Marcelliano	Rep. 625	2-zônige fries	IVa	clipeus
53	Cimitero di S. Agnese	Rep. 650	2-zônige strigili, fragment, verdwenen		clipeus
54	S. Pietro in Vaticano	Rep. 678	achterkant van Probus- sarcofaag	eind IV	dextrarum iunctio
55	„	Rep. 681	strigili	330-360	clipeus
56	„	Rep. 688	strigili, verdwenen	IV	dextrarum iunctio
57	„	Rep. 689	strigili, verdwenen		clipeus
58	Museo Nazio- nale Romano	Rep. 778	strigili	270-300	clipeus
59	„	Rep. 782	strigili, fragment	346	clipeus

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>overl. echtp.</u>
60	ROME, Museo Nazio- nale Romano	Rep. 788	sarcofaag of loculus- plaat	IVa	clipeus
61	Campo Santo Teutonico	Rep. 853	strigili, fragment	IVa	dextrarum iunctio
62	Villa Ada	Rep. 918	zuil	IIId	dextrarum iunctio
63	Villa Albani	Rep. 922	strigili, fragment	370-400	dextrarum iunctio
64	Villa Doria Pamphilj	Rep. 952	2-zônige fries, fragment	IVa	dextrarum iunctio
65	Palazzo Farnese	Rep. 962	strigili	270-300	clipeus
66	Via Nomen- tana 341	Rep. 1010	2-zônige strigili, fragment, verdwenen	IVb	clipeus
67	SYRACUSE, Museo Nazionale	WS 92,2 (afb. 64)	2-zônige fries	IVB	clipeus
68	TOLENTINO, kathedraal	WS 94,1 (afb. 63)	achterkant (strigili) van sarcofaag van Catervius	eind IV	dextrarum iunctio in clipeus
69	LA TOURETTE, kasteel	J. DOIGNON, "Un sarcophage paléochrétien d'Arles avec i- conographie pa- radisiaque con- servé au Cha- teau de la Tou- rette", in: Re- vue archéologi- que de l'Est et du Centre-Est 11 (1960) 114- 133, afb. p. 117, 121, 123, 131	strigili	ong. 400	clipeus



<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>overl. echtp.</u>
70	VERONA	S. MAFFEI, "Verona illus- trata", III,3, Verona 1732, 103-107	strigili		clipeus
71	VESCOVIO, S. Salvatore	WS 70,2	strigili	IVa	dextrarum iunctio

Fresco

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>overl. echtp.</u>
72	NAPELS, S. Gennaro	ACHELIS, pl. 31 (afb. 65)	lunet	IV	clipeus

4. BeroepsportrettenSarcofagen

<u>nr.</u>	<u>plaats</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>sarcofaag</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
73	ANCONA, Museo Diocesano	WS 14,1-2	zijanten van deksel van sarcofaag van Gorgonius	390-400	ambtelijke bezigheden
74	MILAAN, Castello Sforzesco	WS 237,4	rechter zij- kant van sar- cofaag uit Lambrate	eind III	leerbewerker

Fresco's

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
75	ROME, S. Callisto	WS 143,2	arcosolium- lunet	ong. 350	groenten- verkoopster

<u>nr.</u>	<u>catacombe</u>	<u>corpus, afb.</u>	<u>plaats</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
76	ROME, Domitilla	WK 180	arcosolium- lunet		"Diogenes fossor"
77	"Giordani"	DACL, V,2, afb. 4609 (afb. 66)	"7de kapel", verdwenen		"fossor Trofimius"
78	SYRACUSE, Cassia	AGNELLO, afb. 27	arcosolium- lunet		meisje met speelvogel

Grafstenen

afkomstig uit AQUILEIA

<u>nr.</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>dode</u>
79	BERTACCHI, nr. 110; G. BRUSIN, "Aquileia e Grado, guida storico-artistica", Padova 1964 <sup>5</sup> , 122 (afb.)	smid
80	BERTACCHI, nr. 146	visverkoper
81	,, 188; DACL, I,2, 2676 (afb.)	man met amfoor
82	,, 203	jongen met speelduif

afkomstig uit ROME

83	ICUR, I, nr. 904; RQS 1888, pl. 1,1	vogelaar
84	ICUR, I, nr. 1695; MARUCCHI, pl. 59,39	"ensor frumentarius"
85	ICUR, I, nr. 1926; MARUCCHI, pl. 59,36	schoenmaker
86	ICUR, II, nr. 4294; BOLDETTI, 375	jongen met speelduiven
87	ICUR, II, nr. 5757 (afb.)	man met weegschaal
88	ICUR, III, nr. 6918 (afb.)	meisje met speelduif
89	ICUR, III, nr. 7372 (afb.)	smid
90	ICUR, III, nr. 7531 (afb.); TESTINI, "ca- tacombe", afb. 32	hoepelende jongen
91	ICUR, III, nr. 7783 (afb.)	hoepel
92	ICUR, III, nr. 8102 (afb.)	arts
93	ICUR, III, nr. 8988 (afb.)	man met hak

<u>nr.</u>	<u>corpus, afbeelding</u>	<u>dode</u>
94	ICUR, IV, nr. 9450 (afb.)	man met sikkels
95	ICUR, IV, nr. 9603; DE ROSSI, R.S., II, pl. 50,7	meisje met speelvogel
96	ICUR, IV, nr. 10025 (afb.)	jongen met speelvogel
97	ICUR, IV, nr. 10737b; DACL, V,2, afb. 4558	smid
98	ICUR, V, nr. 14480 (afb.)	hoepelende jongen
99	ICUR, V, nr. 15202 (afb.)	meisje met speelvogel
100	TESTINI, "catacombe", afb. 98	begeleider van pakpaarden
101	TESTINI, "catacombe", afb. 90	visverkoper
102	ICUR, VI, nr. 17225; TESTINI, "catacombe", afb. 199	sarcofaagbeeldhouwers
103	Neg. Vat. XXXII.114.50	jongen met speelduif

#### 5. Overige voorstellingen van de dode

<u>nr.</u>	<u>monument</u>	<u>plaats</u>	<u>afbeelding</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
104	fries-sarcofaag	LE MAS D'AIRE (Landes), Ste-Quitterie	WS 65,5	ong. 300	meisje geïdentificeerd door verwante

---

1. F. VAN DER MEER, "A propos du sarcophage du Mas d'Aire", in: *Mélanges offerts à Mademoiselle Christine Mohrmann*, Utrecht-Antwerpen 1963, 170, 175.

<u>nr.</u>	<u>monument</u>	<u>plaats</u>	<u>afbeelding</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
105	fries-sarcofaag	LONDEN, British Museum	J. ENGEMANN, "Untersuchun- gen zur Sepul- kralssymbolik der späteren Römischen Kai- serzeit", Mün- chen 1973, pl. 32 (afb. 67)	IIIc <sup>1</sup>	Jona met de portretkop <sup>2</sup> van de dode <sup>2</sup>
106	mummie-sarcofaag	LONDEN, British Museum	K. PARLASCA, "Mumienpor- träts und ver- wandte Denkmä- ler", Wiesbaden 1966, pl. 16	III-IV <sup>3</sup>	dode met hand- kruis
107	sarcofaag van Prosenes	ROME, Villa Borghese	Rep. 929	217	liggend op het deksel
108	grafmozaïek	SOUEIDA (Syrië)	DACL, XV,2,5 afb. 10940 <sup>5</sup>	V <sup>4</sup>	man (Sergios) met kandelaar met brandende kaars in rech- terhand
109	grafsteen	AQUILEIA	BERTACCHI, nr. 74; VAN DER MEER, "Atlas", afb. 397	midd. IV	meisje dat gedoopt wordt
110	grafsteen	AQUILEIA	BERTACCHI, nr. 117; WILPERT, "Inscripten", 51 (afb.)		man met rech- terhand voor borst

1. M. LAWRENCE, "Three Pagan Themes in Christian Art", in: De artibus opuscula XL, essays in honor of Erwin Panofsky, New York 1961, 326.

2. Op de voorzijde van deze sarcofaag is de Jona-cyclus afgebeeld. Met de rustende Jona is volgens LAWRENCE, op. cit., 326, en ENGEMANN, op. cit., 71, de dode bedoeld: de portretkop en het grote formaat van deze gestalte duiden hierop.

3. PARLASCA, op. cit., 210, n. 94.

4. A. PARROT, "La mosaïque de Serge à Soueida", in: Revue Biblique 43 (1934) 104.

5. PARROT, op. cit., 97-104, pl. 1-2.

grafstenen uit ROME<sup>1</sup>

<u>nr.</u>	<u>afbeelding</u>	<u>dode</u>
111	ICUR, I, nr. 1490; MARUCCHI, pl. 59,37	kop
112	,, 1577; MARUCCHI, pl. 59,41	kop
113	,, 1600; MARUCCHI, pl. 59,42	buste
114	,, 2049	meisje met druiventros
115	,, 2064	buste
116	,, 2663	kop
117	,, 2727	kop
118	ICUR, II, nr. 4372	kop
119	,, 6004	jongen met olijftak
120	,, 6026	buste
121	ICUR, III, nr. 7515	buste
122	,, 7753	buste
123	,, 8798	buste
124	,, 9084; BOLDETTI, 367	man met schaal en kruik
125	,, 9226	buste en paard
126	ICUR, V, nr. 13499	kop
127	,, 14104	jongen met paard
128a	,, 15372; L. PERRET, "Les catacombes de Rome", V, Paris 1855, pl. 42,5	buste
128b	ICUR, VI, nr. 15914	kop
129	G. BOVINI, "Musei Capitolini, i monumenti cristiani", Roma 1952, pl. 8b	twee zittende mannen
130a	RivAC 8 (1931) 214	buste
130b	A. FERRUA, "Ultime scoperte a S. Callisto", in: RivAC 52 (1976) 217, afb. 12 (midd. IV) <sup>2</sup>	buste

---

1. Alleen maar die Romeinse grafstenen zijn opgenomen waarvan het opschrift en de voorstelling niet al te fragmentarisch zijn en waar bovendien een illustratie van te vinden is. Alle exemplaren staan in ICUR afgebeeld, tenzij anders aangegeven.

2. FERRUA, op. cit., 218.

## Kleinaziatische grafstèles

<u>nr.</u>	<u>corpus</u>	<u>dode</u>
131-	W.M. CALDER, "Monumenta Asiae Minoris", London 1928	vaak staand
143	vv., I, nr. 161 (DACL, XIII,1, afb. 9401), 219, 261, 265, 266; IV, nr. 219 (datering: III); VI, nr. 228, 363; VII, nr. 126 (datering: IV), 264, 278 (datering: III), 346 (datering: III?), 417 (datering: III-IV)	echtpaar

## Koptische stèles

<u>nr.</u>	<u>museum</u>	<u>herkomst</u>	<u>afbeelding</u>	<u>datering</u>	<u>dode</u>
144	BERLIJN, Staatliche Museen	Schech Abâde	O. NUSSBAUM, "Die grosse Traube Chris- tus", in: JbAC 6 (1963) pl. 21b	IV	naakte jonge- ling met hand- kruis en drui- ventros
145a	,,	Sohag	BECKWITH, pl. 115	midd. VII	man met staf (abt Sche- noute)
145b	CAIRO, Koptisch Museum		CRUM, nr. 8703, pl. 54		zittende moe- der met kind (Thekla)
146	MÜNCHEN, Staatliche Sammlung Ägyp- tischer Kunst	Schech Abâde	catalogus "Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst", Mün- chen 1972, afb. 89	eind IV <sup>1</sup>	jongeling met handkruis

---

1. Op. cit., 157-158.

VERKLARENDE WOORDENLIJST

acroterium: plastische versiering op de hoeken van een fronton of sarcofaagdeksel.

aedicula: letterlijk tempeltje. Versieringsmotief, samengesteld uit twee pilasters of zuilen en een hoofdstel met fronton.

ankh: zie "crux ansata".

apotropeïsch: afwerend.

arcosolium: "arcus" = boog, "solium" = zetel, stenen doods-kist. Graf in een boogvormige nis. De wand waarin de nis zich bevindt, het binnenwelfvlak van de boog, dat ook wel archivolt wordt genoemd, en de lunet zijn vaak met fresco's versierd.

bisomus: "bis" = twee maal,  $\sigma\mu\mu$  = lichaam. Dubbelgraf.

capsa: vierhoekige of ronde doos waarin boekrollen werden bewaard.

centaur: halfdierlijk wezen dat er uit ziet als een paard met het bovenlichaam en het hoofd van een man.

chlamys: gespleten bovenkleed dat met een gesp boven de rechter schouder werd vastgemaakt.

chrismon: naamcijfer van Christus.

cingulum: gordel.

cippus: vrijstaande, met reliëfs of inscripties versierde pijler.

clavi: verticale dubbele streep waarmee de "tunica" was versierd.

clipeus: rond schild, medaillon met dodenportret op sarcophagen.

codex: gebonden boek met bladzijden die omgeslagen kunnen worden. Vervangt sinds de vierde eeuw n.C. de boekrol ("volumen", "rotulus").

criofoor: letterlijk ramdrager. Bijnaam van Hermes als herder met een ram op de schouders. In onze tekst gebruikt als aanduiding van iedere herder met een ram, schaap of lam op de schouders.

crux ansata: hengselkruis, "ankh". Egyptische hiëroglief die "leven" betekent. Heeft de vorm van de hoofdletter T met boven de dwarsbalk een kleine cirkel.

crux gemmata: gemmenkruis, kruis versierd met edelstenen.

crux monogrammatica: combinatie van het kruis en de beginletters van de naam Christus (chi en rho).

cubiculum: grafkamer in een catacombe.

cursus honorum: loopbaan.

dalmatica: "tunica" met korte wijde mouwen.

dextrarum iunctio: onderdeel van de huwelijksceremonie, waarbij man en vrouw elkaar de rechterhand reikten.

Eros: zoon van Aphrodite, god van de liefde. Bij Plato het streven in de mens naar het hogere en eeuwige.

eroten: naakte, vaak gevleugelde, knaapjes. Komen voor in de hellenistisch-Romeinse kunst als decoratief element.

flammeum: (rode) bruidssluier.

fossor: iemand die in de catacomben gangen en "cubicula" uitgroef, verzorgde en bewaakte.

genius: beschermgeest die de mens zijn gehele leven begeleidde.

Gorgoneion: Gorgonenhoofd. De Gorgonen waren monsterachtige vrouwelijke wezens waarvan de aanblik de beschouwer deed verstenen.

hemorroïssa: de vrouw die aan bloedvloeing leed (Mt. 9, 20).

himation: "pallium".

hippokamp: fabeldier dat er uitziet als een paard waarvan het lichaam visachtig eindigt.

intercolumnium: de ruimte tussen twee zuilen.

Juno: beschermgeest van de vrouw.

lacerna: schoudermantel, voor de borst samengehouden door een gesp of speld.

loculus: graf, uitgehouwen in de wand van een catacombengang of "cubiculum".

Nereïde: dochter van Nereus, zeenimf.

paenula: naar beneden spits toelopend bovenkleed met in het midden een ronde opening voor het hoofd.

palla: bovenkleed van de vrouw. Vgl. "pallium". De "palla" kon bij wijze van sluier over het hoofd heen worden getrokken.

palliatuus: een in een "pallium" gehulde man.

pallium: van de Grieken overgenomen kledingstuk, gewoonlijk boven de "tunica" gedragen. Het bestaat uit een langwerpige doek, waarvan een derde deel over de linker schouder en arm naar beneden viel en het overige gedeelte via de rug, onder de rechter arm, naar voren werd geslagen.

paludamentum: een dergelijk gewaad als de "chlamys", alleen langer en bestemd voor generaals en zeer hoge ambtenaren.

paradigma: voorbeeld, vergelijking.

parapetasma: voorhangsel.

pedum: herdersstaf.

pileus: ronde kap.



Polyhymnia: één van de negen muzen. Gehuld in een lange mantel leunt zij vaak met de elleboog op een zuil of rotsblok.

Psyche: personificatie van de ziel, afgebeeld als een meisje met vlinder-vleugels.

psychopompos: de zielen der afgestorvenen naar de onderwereld geleidend.

refrigerium: verkwikking met koelte, spijs of drank; dodenmaal; verkwikking in het hiernamaals.

rotulus: boekrol.

scrinium: vierhoekige of cilindervormige doos of kist ter bewaring van boekrollen.

sinus: de halfeirkelvormige plooï die door de, om het lichaam gedrapeerde, "toga" aan de voorkant wordt gevormd.

strigili (Italiaans): golfvormige groeven op sarcofagen (het Latijnse "strigilis" betekent krabijzer).

syrinx: herdersfluit.

tabula ansata: "tabula" met aan weerszijden een driehoekig of trapezium-vormig vlak, dat als een handvat aan de "tabula" vastzit.

tabula inscriptionis: omlijst vlak waarbinnen zich het opschrift bevindt.

toga: Romeins bovenkleed, dat zo omgeworpen werd, dat de linkerarm als in een draagband rustte. De rechterarm was geheel vrij.

toga contabulata: een toga die zo gedrapeerd is dat voor de borst een brede rand gevormd wordt.

toga trabeata: zie "toga contabulata".

triton: zeegod die er uitziet als een man wiens lichaam eindigt in een vissestaart.

tunica: onderkleed, vaak met "clavi" versierd.

tunica exomis: tunica die de rechter schouder onbedekt laat.

velum: doek, voorhang.

Victoria: personificatie van de overwinning, afgebeeld als een gevleugelde vrouwenfiguur in wapperend gewaad.

virga: (tover)staf.

volumen: boekrol.

AFKORTINGEN

ACHELIS	H. ACHELIS, "Die Katakomben von Neapel", Leipzig 1936
Actas del VIII Congreso	Actas del VIII Congreso internacional de arqueología cristiana (Barcelona, 5-11 octubre 1969), Città del Vaticano 1972 (Studi di antichità cristiana, XXX)
Actes du V <sup>e</sup> Congrès	Actes du V <sup>e</sup> Congrès international d'archéologie chrétienne (Aix-en-Provence, 13-19 septembre 1954), Città del Vaticano 1957 (Studi di antichità cristiana, XXII)
AGNELLO	G. AGNELLO, "La pittura paleocristiana della Sicilia". Città del Vaticano 1952 (Collezione "Amici delle catacombe", XVII)
Akten des VII. Kongresses	Akten des VII. internationalen Kongresses für christliche Archäologie (Trier, 5-11 September 1965), Città del Vaticano 1969 (Studi di antichità cristiana, XXVII)
AMELUNG	W. AMELUNG, "Die Sculpturen des Vaticanischen Museums", I-II, Berlin 1903-1908
ArchAnz	Archäologischer Anzeiger; Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
ARINGHI	P. ARINGHI, "Roma subterranea novissima", Parijs 1659
Atti del VI Congresso	Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana (Ravenna, 23-30 settembre 1962), Città del Vaticano 1965 (Studi di antichità cristiana, XXVI)
BECKWITH	J. BECKWITH, "Coptic Sculpture 300-1300", London 1963
BENOIT	F. BENOIT, "Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille", Paris 1954 (het getal verwijst naar het nummer van de sarcofaag in de catalogus van BENOIT)
BERTACCHI	B. FORLATI TAMARO - L. BERTACCHI, "Aquileia, il museo paleocristiano", Padova 1962
BIEBER	M. BIEBER, "Roman Men in Greek Himation (Romani palliati); a Contribution to the History of Copying", in: Proceedings of the American Philosophical Society 103 (1959) 374-417
BIRT	Th. BIRT, "Die Buchrolle in der Kunst; archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen", Leipzig 1907
BOLDETTI	M.A. BOLDETTI, "Osservazioni sopra i cimenterj de' santi martiri ed antichi cristiani di Roma", Roma 1720

- BOTTARI G.G. BOTTARI, "Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma", Roma 1737-1754
- BOVINI, "sarcofagi" G. BOVINI, "I sarcofagi paleocristiani; determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti", Città del Vaticano 1949 (Monumenti di antichità cristiana, II, 5)
- BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage" H. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv; Beiträge zur Interpretation römischer Sarkophagereliefs", in: JbDAI 82 (1967) 195-245
- BullAC G.B. DE ROSSI, Bullettino di Archeologia Cristiana, Roma 1863-1894
- ByzZ Byzantinische Zeitschrift
- CahArch Cahiers Archéologiques; fin de l'antiquité et moyen-âge
- "Cat. Mus. Alaoui" R. DU COUDRAY LA BLANCHÈRE - P. GAUCKLER, "Catalogue du Musée Alaoui", Paris 1897 (Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, VII)
- "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 1" P. GAUCKLER e.a., "Catalogue du Musée Alaoui, supplément 1", Paris 1910 (Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, XV)
- "Cat. Mus. Alaoui, suppl. 2" A. MERLIN - R. LANTIER, "Catalogue du Musée Alaoui, supplément 2", Paris 1922 (Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, XIX)
- CCL Corpus Christianorum, series Latina, Turnhout
- CIL Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlijn
- Corsi Ravenna Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1954 vv.
- CRUM W.E. CRUM, "Coptic Monuments", Le Caire 1902 (catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire n°s 8001-8741)
- CSEL Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Wenen
- DACL Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie
- DAI Duits Archeologisch Instituut te Rome (het getal verwijst naar het nummer in de fototheek van het instituut)
- DE BRUYNE, "lois" L. DE BRUYNE, "Les 'lois' de l'art paléochrétien comme instrument herméneutique", in: RivAC 35 (1959) 105-186; 39 (1963) 7-92
- DE PALOL P. DE PALOL, "Arqueología cristiana de la España romana", Madrid-Valladolid 1967

- DE ROSSI, R.S. G.B. DE ROSSI, "La Roma Sotterranea cristiana descritta e illustrata", Roma 1864-1877
- DIEHL E. DIEHL, "Inscriptiones latinae christianae veteres", Berlijn 1961<sup>2</sup>
- FASOLA, "catacombe S. Gennaro" U.M. FASOLA, "Le catacombe di S. Gennaro a Capodamonte", Roma 1975
- FERRUA, "nuova catacomba" A. FERRUA, "Le pitture della nuova catacomba di via Latina", Città del Vaticano 1960 (Monumenti dell' antichità cristiana, II, 8)
- GARRUCCI R. GARRUCCI, "Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa", I-VI, Prato 1873-1881
- GCS Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Berlin
- GROSSI GONDI F. GROSSI GONDI, "Trattato di epigrafia cristiana latina e greca del mondo romano occidentale", Roma 1920
- ICUR A. SILVAGNI - A. FERRUA, "Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores, nova series", I-VI, Roma-Città del Vaticano 1922-1975
- "Inv., II" P. GAUCKLER, "Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II, Afrique proconsulaire (Tunisie)", Paris 1910
- "Inv., II, suppl." A. MERLIN, "Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II (supplément), Afrique proconsulaire (Tunisie)", Paris 1915
- "Inv., III" M. DE PACHTERE, "Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, III, Afrique proconsulaire, Numidie, Maurétanie (Algérie)", Paris 1911
- JbAC Jahrbuch für Antike und Christentum
- JbDAI Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
- KAUFMANN, "Epigraphik" C.M. KAUFMANN, "Handbuch der altchristlichen Epigraphik", Freiburg i.Br. 1917
- KLAUSER, "Frühchr. Sark." Th. KLAUSER - F.W. DEICHMANN, "Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort", Olten 1966
- KLAUSER, "Studien", I-IX Th. KLAUSER, "Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst", I-IX, in JbAC 1 (1958) 20-51; 2 (1959) 115-145; 3 (1960) 112-133; 4 (1961) 128-145; 5 (1962) 113-124; 6 (1963) 71-100; 7 (1964) 67-76; 8-9 (1965-1966) 126-170; 10 (1967) 82-120
- KOLLWITZ, "Malerei" J. KOLLWITZ, "Die Malerei der konstantinischen Zeit", in: Akten des VII. Kongresses, 29-158

LE BLANT, "Inscriptions"	E. LE BLANT, "Inscriptions chrétiennes de la Gaule", II, Paris 1865
MARROU, "Mousikos aner"	H.-I. MARROU, "Mousikos aner; étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains", Grenoble 1938 (anast. herdr. Roma 1964)
MARUCCHI	O. MARUCCHI, "I monumenti del Museo Cristiano Pio Lateranense", Milano 1910
MOREY	Ch.R. MOREY - G. FERRARI, "The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with additional Catalogues of other Gold-Glass Collections", Città del Vaticano 1959
"Mus. Sfax"	R. MASSIGLI, "Musée de Sfax", Paris 1912 (Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, XVII)
NBullAC	Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana
NESTORI	A. NESTORI, "Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane", Città del Vaticano 1975 (Collezione Roma sotterranea cristiana, V)
PAIS	H. PAIS, "Corporis inscriptionum latinarum supplementa italica", Roma 1884
PCAS	Pontificia Commissione di Archeologia Sacra (het getal verwijst naar het nummer in de fototheek: zie "Cata- logo delle fotografie di antichità cristiana", Città del Vaticano 1973)
PG	Patrologiae cursus completus, accurante J.-P. MIGNE, series Graeca
PL	Patrologiae cursus completus, accurante J.-P. MIGNE, series Latina
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum
Rep.	F.W. DEICHMANN - G. BOVINI - H. BRANDENBURG, "Reperto- rium der christlich-antiken Sarkophage, I, Rom und Ostia", Wiesbaden 1967 (het getal verwijst naar het nummer van de sarcofaag in het Rep.)
RevHistRel	Revue de l'Histoire des Religions
RevScRel	Revue des Sciences Religieuses
RivAC	Rivista di Archeologia Cristiana
RömMitt	Römische Mitteilungen (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung)
RQS	Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte

- SOTOMAYOR, "Sarcófagos" M. SOTOMAYOR, "Sarcófagos romano-cristianos de España; estudio iconográfico", Granada 1975 (Biblioteca teológica Granadina, XVI)
- SOTOMAYOR, "S. Pedro" M. SOTOMAYOR, "San Pedro en la iconografía paleocristiana; testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto", Granada 1962 (Biblioteca teológica Granadina, V)
- TESTINI, "Archeologia" P. TESTINI, "Archeologia cristiana; nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI", Roma enz. 1958
- TESTINI, "catacombe" P. TESTINI, "Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma", Bologna 1966 (Roma cristiana, II)
- "Tortulae" "Tortulae; Festschrift für J. Kollwitz", Rom-Freiburg-Wien 1966 (RQS, 30. Supplementheft)
- VAN DER MEER, "Atlas" F. VAN DER MEER - Chr. MOHRMANN, "Atlas van de oud-christelijke wereld", Amsterdam-Brussel 1961<sup>2</sup>
- Vat. Neg. Archivio Fotograf. Gall. Mus. Vaticani Negativo (het getal duidt het nummer van de foto aan)
- VOLBACH-HIRMER W.F. VOLBACH - M. HIRMER, "Frühchristliche Kunst; die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom", München 1958
- WEGNER M. WEGNER, "Die Musensarkophage", Berlin 1966 (Die antiken Sarkophagreliefs, Band 5, Abteilung 3)
- WESSEL, "Kopt. Kunst" K. WESSEL, "Koptische Kunst; die Spätantike in Ägypten", Recklinghausen 1963
- WILPERT, "Copien" J. WILPERT, "Die Katakombengemälde und ihre alten Copien", Freiburg i.Br. 1891
- WILPERT, "Inscripten" J. WILPERT, "Die altchristlichen Inscripten Aquileia's", in: Ephemeris Salonitana, 1894, 37-58
- WK J. WILPERT, "Die Malereien der Katakomben Roms", Freiburg i.Br. 1903 (het getal verwijst naar de afbeelding)
- WMM J. WILPERT, "Die römischen Mosaiken und Malereien", Freiburg i.Br. 1916 (het getal verwijst naar de afbeelding)
- WS G. WILPERT, "I sarcofagi cristiani antichi", Città del Vaticano 1929-1936 (het getal verwijst naar de afbeelding)
- WULFF O. WULFF, "Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke", I, Berlin 1909 (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Königliche Museen zu Berlin, III, 1)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

- BASTET, F.L., "Die Geburt der Seele; das Ludovisische Relief", in: Bulletin van de vereniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 40 (1965) 26-50
- BENOIT, F., "Un nouveau sarcophage Arlésien des adorants; essai de classification des sarcophages Provençaux", in: RivAC 26 (1950) 105-115
- BIEBER, M., "Roman Men in Greek Himation (Romani palliati); a Contribution to the History of Copying", in: Proceedings of the American Philosophical Society 103 (1959) 374-417
- BIRT, Th., "Die Buchrolle in der Kunst; archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen", Leipzig 1907
- BOLTEN, J., "Die 'imago clipeata'; ein Beitrag zur Portrait- und Typengeschichte", Paderborn 1937
- BOVINI, G., "Le scene della 'dextrarum iunctio' nell'arte cristiana", in: Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma 72 (1946-1948) 103-117
- BOVINI, G., "I sarcofagi paleocristiani; determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti", Città del Vaticano 1949 (Monumenti di antichità cristiana, II, 5)
- BRANDENBURG, H., "Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv; Beiträge zur Interpretation römischer Sarkophagreliefs", in: JbDAI 82 (1967) 195-245
- BRECKENRIDGE, J.D., "Christian Funerary Portraits in Mosaic", in: Gesta 13/2 (1974) 29-43
- BREIN, F., "Bücher auf Grabsteinen", in: Römisches Österreich 1 (1973) 1-5
- BRUYNE, L. DE, "Arcosolio con pitture recentemente ritrovato nel cimitero dei SS. Marco e Marcelliano a Roma", in: RivAC 26 (1950) 195-216
- BRUYNE, L. DE, "Due nuovi sarcofagi paleocristiani con data consolare", in: RivAC 27 (1951) 127-143
- BRUYNE, L. DE, "Refrigerium interim", in: RivAC 34 (1958) 87-118
- BRUYNE, L. DE, "L'initiation chrétienne et ses reflets dans l'art paléochrétien", in: RevScRel 36 (1962) 27-85
- BUDDE, L., "Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes", Berlin 1957
- CRESSEDÌ, G., "'Caput velatum' e 'cinctus Gabinus'", in: Rendiconti dell'accademia dei Lincei, ser. VIII, 5 (1950) 450-456
- CUMONT, F., "Recherches sur le symbolisme funéraire des romains", Paris 1942
- CUMONT, F., "Lux perpetua", Paris 1949
- DOIGNON, J., "Un sarcophage paléochrétien d'Arles avec iconographie paradisiaque conservé au château de la Tourette", in: Revue archéologique de l'Est et du Centre-Est 11 (1960) 114-133

- DUVAL, N., "La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien", Ravenna 1976
- ELDERKIN, G.W., "Shield and Mandorla", in: American Journal of Archaeology 42 (1938) 227-236
- ENGEMANN, J., "Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit", Münster 1973 (JbAC, Ergänzungsband, II)
- FAVEZ, Ch., "La consolation latine chrétienne", Paris 1937
- FERRUA, A., "Un nuovo sarcofago datato", in: "Tortulae", 124-130
- FISCHER, J., "Studien zum Todesgedanken in der alten Kirche; die Beurteilung des natürlichen Todes in der kirchlichen Literatur der ersten drei Jahrhunderten", I, München 1954
- FLORIANI SQUARCIAPINO, M., "Sarcofagi romani con ritratti riadattati", in: Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia 20 (1943-1944) 267-286
- FLOROVSKY, G., "Eschatology in the Patristic Age, an Introduction", in: Studia patristica, II, ed. K. ALAND - F.L. CROSS, Berlin 1957 (Texte und Untersuchungen, LXIV) 235-250
- FREIER, H., "Caput velare" (Inaugural-Diss., Tübingen) 1963
- GERKAN, A. VON, "Bossierte Köpfe auf Reliefsarkophagen", in: Philologische Wochenschrift 52 (1932) nr. 35-38, 269-272
- GRABAR, A., "Le portrait en iconographie paléochrétienne", in: RevScRel 36 (1962) 87-109
- GRABAR, A., "Christian Iconography; a Study of its Origins", Princeton, N.J., 1968 (Bollington Series, XXXV, 10)
- GRABAR, A., "L'imagem clipeata chrétienne", in: idem, "L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge", Paris 1968, 607-613
- HEMPPEL, H.-L., "Theusebius renatus in Christo; ein frühchristlicher Kindersarkophag aus Rom und seine Inschrift", in: RQS 61 (1966) 72-87
- HERMANN, A., "Die Beter-Stelen von Terenuthis in Ägypten; zur Vorgeschichte der christlichen Grabsdarstellung", in: JbAC 6 (1963) 112-128
- HIMMELMANN, N., "Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n.Chr.", Mainz 1973
- s'JACOB, H.E., "Beschouwingen over christelijke grafkunst, voornamelijk in Frankrijk en Italië", Leeuwarden 1950
- s'JACOB, H.E., "Idealism and Realism; a Study of Sepulchral Symbolism", Leiden 1954
- JAEGERSCHMID, A. "Revelata facie; Überlegung zu einem römischen Katakombenbild", in: "Tortulae", 169-177
- KARPf, H., "Probleme altchristlicher Anthropologie; biblische Anthropologie und philosophische Psychologie bei den Kirchenvätern des dritten Jahrhunderts", Gütersloh 1950



- KASSEL, R., "Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur", München 1958 (Zetemata, Heft 18)
- KASSEL, R., art. "Trostliteratur", in: Lexikon der alten Welt, Zürich-Stuttgart 1965, 3135-3137
- KAUFMANN, C.M., "Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums", Mainz 1900
- KLAUSER, Th., "Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst", II (orante), in: JbAC 2 (1959) 115-145; III (criofoor, orante en "leesscène"), in: JbAC 3 (1960) 112-133
- LECHNER, M., art. "Imago clipeata", in: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, III, 353-369
- L'ORANGE, H.P., "Eros psychophoros et sarcophages romains", in: Institutum Romanum Norvegiae, Acta, I, Oslo 1962, 41-47
- MARROU, H.-I., "Mousikos aner; étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains", Grenoble 1938 (anast. herdr. Roma 1964)
- MARROU, H.-I., "Les portraits inachevés des sarcophages romains", in: Revue archéologique 14 (1939) 200-202
- MATZ, F., "Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Córdoba", in: Madrider Mitteilungen 9 (1968) 300-310
- NEUSS, W., "Die Oranten in der altchristlichen Kunst", in: Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen, Bonn 1926, 130-149
- NOCK, A.D., "Sarcophagi and Symbolism", in: American Journal of Archaeology 50 (1946) 140-170
- NUSSBAUM, O., art. "Geleit (Seelengeleit)", in: RAC, IX, 939-961 (niet-christelijk), 1006-1023 (christelijk)
- PANOFSKY, E., "Tomb Sculpture; its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini", London 1964
- RECHEIS, P., "Engel, Tod und Seelenreise; das Wirken der Geister beim Heimgang des Menschen in der Lehre der Alexandrinischen und Kappadokischen Väter", Roma 1958 (Temi e testi, IV)
- REEKMANS, L., "La 'dextrarum iunctio' dans l'iconographie romaine et paléochrétienne", in: Bulletin de l'institut historique belge de Rome 31 (1958) 23-95
- REFOULÉ, F., "Immortalité de l'âme et résurrection de la chair", in: RevHistRel 163 (1963) 11-52
- RUSH, A., "Death and Burial in Christian Antiquity", Washington 1941 (Studies in Christian Antiquity edited by J. QUASTEN, I)
- RUYT, F. DE, "Études de symbolisme funéraire à propos d'un nouveau sarcophage romain aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles", in: Bulletin de l'institut historique belge de Rome 17 (1936) 143-185

- SANDERS, G., "Licht en duisternis in de christelijke grafschriften", Brussel 1965
- SCHUMACHER, W.N., "Hirt und 'Guter Hirt'; Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der Südhalle von Aquileja", Rom-Freiburg-Wien 1977 (RQS, 34. Supplementheft)<sup>1</sup>
- SEVERUS, E. VON, art. "Gebet", in: RAC, VIII, 1134-1258
- SICHTERMANN, H., "Späte Endymion-Sarkophage; Methodisches zur Interpretation", Baden-Baden 1966 (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft, XIX)
- SOTOMAYOR, M., "Notas sobre la orante y sus acompañantes en el arte paleocristiano", in: *Analecta sacra Tarraconensia*, revista de ciencias histórico-ecclesiásticas 34 (1961) 5-20
- STOMMEL, E., "Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik", Bonn 1954 (Theophaneia, X)
- STUIBER, A., "Refrigerium interim; die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst", Bonn 1957 (Theophaneia, XI)
- SÜHLING, F., "Taube und Orante; ein Beitrag zum Orantenproblem", in: RQS 39 (1931) 333-354
- THÜMMEL, H.G., "Studien zur frühchristlichen Grabeskunst" (Habilitationsschrift), Greifswald 1966
- TRAUZEDEL, S., "Ursprung und Entwicklung des Orantenmotivs in der koptischen Sepulkralkunst", in: *Von Nag Hammadi bis Zypern, eine Aufsatzsammlung*, herausgegeben von Peter NAGEL, Berlin 1972 (Berliner Byzantinistische Arbeiten, XLIII) 35-46
- VERMEULE, C.C., "A Greek Theme and its Survivals; the Ruler's Shield (Tondo Image) in Tomb and Temple", in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 109 (1965) 361-407
- VISSER, A.J., "A Bird's-eye View of Ancient Christian Eschatology", in: *Numen* 14 (1967) 4-22
- WESSEL, K., "Ecclesia orans", in: *ArchAnz* 70 (1955) 315-334
- WILPERT, J., "Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche", Freiburg i.Br. 1892
- WILPERT, J., "Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten", Köln 1898
- WINKES, R., "Clipeata imago; Studien zu einer römischen Bildnisform", Bonn 1969 (Habelts Dissertationsdrucke, Reihe: klassische Archäologie, I)

---

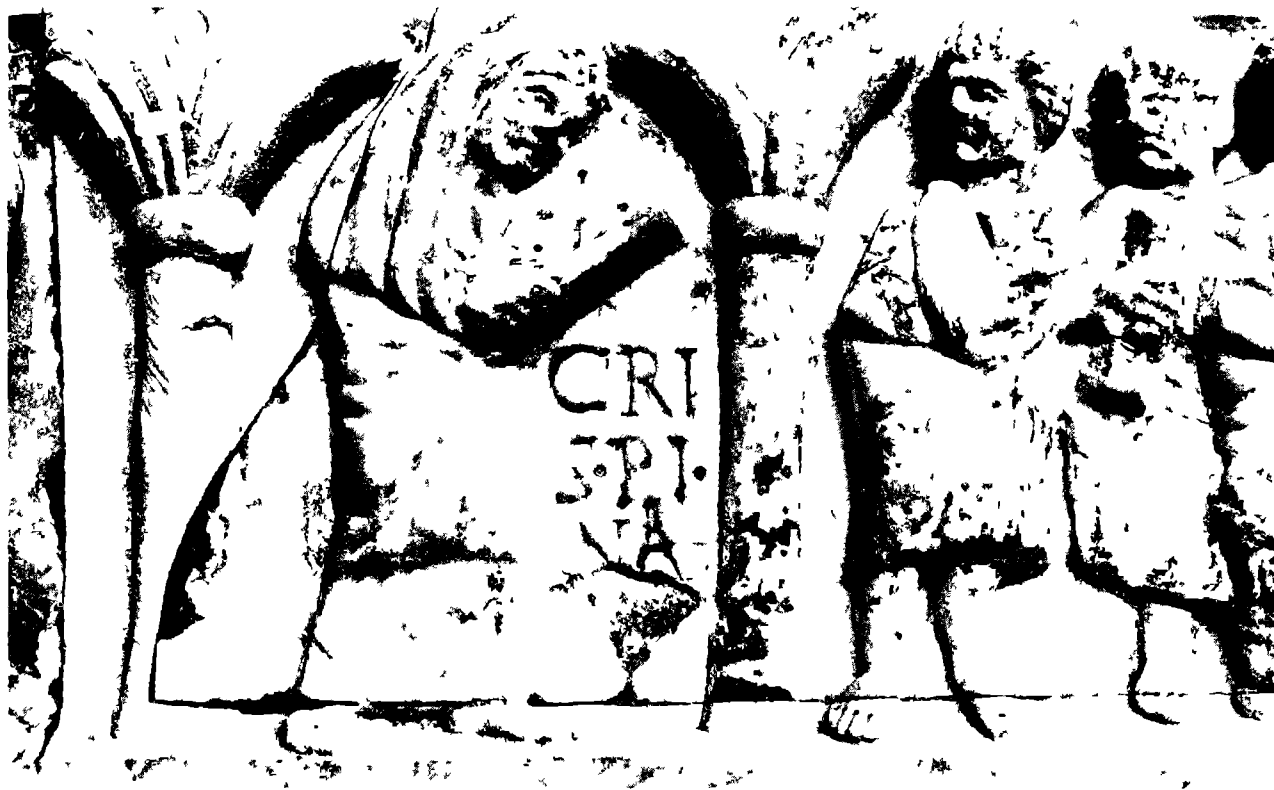
1. Dit boek kon niet meer verwerkt worden in de tekst.

afbeeldingen









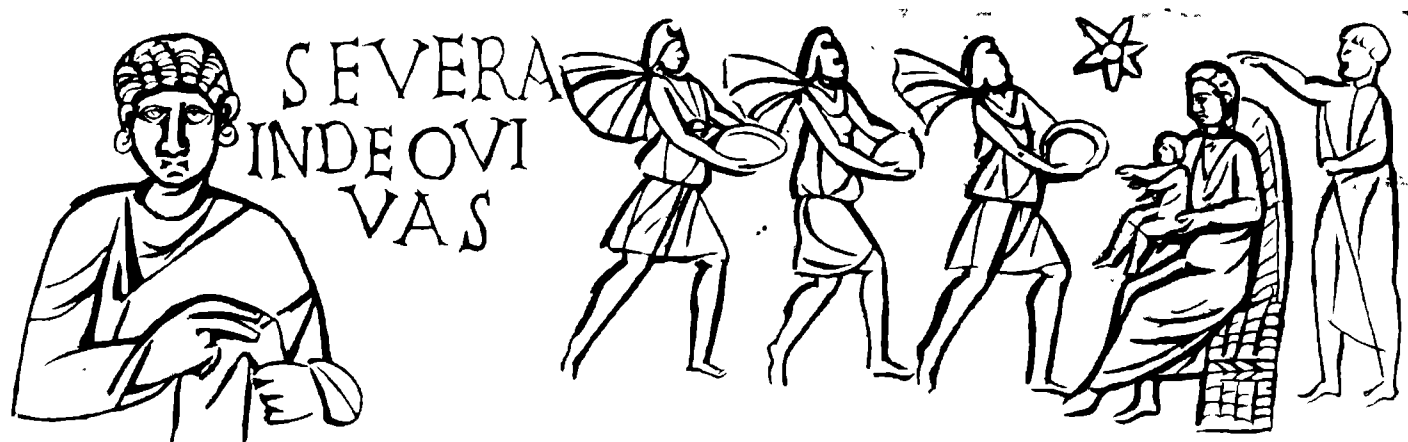


























14



15













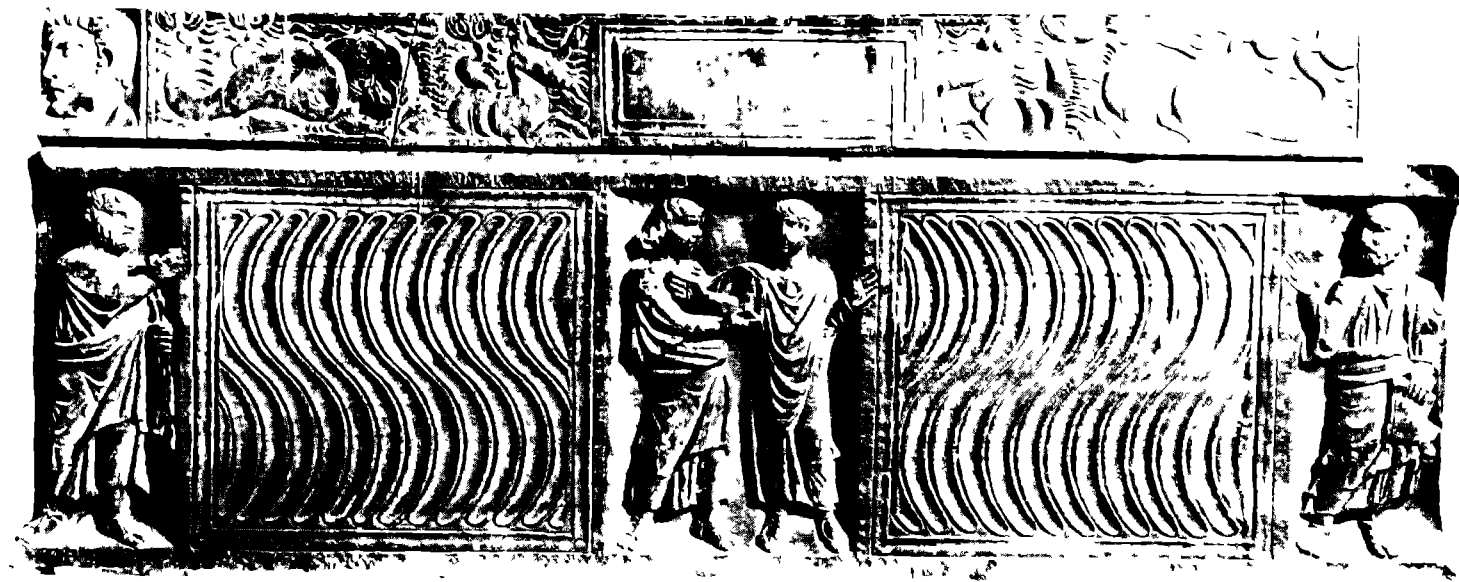






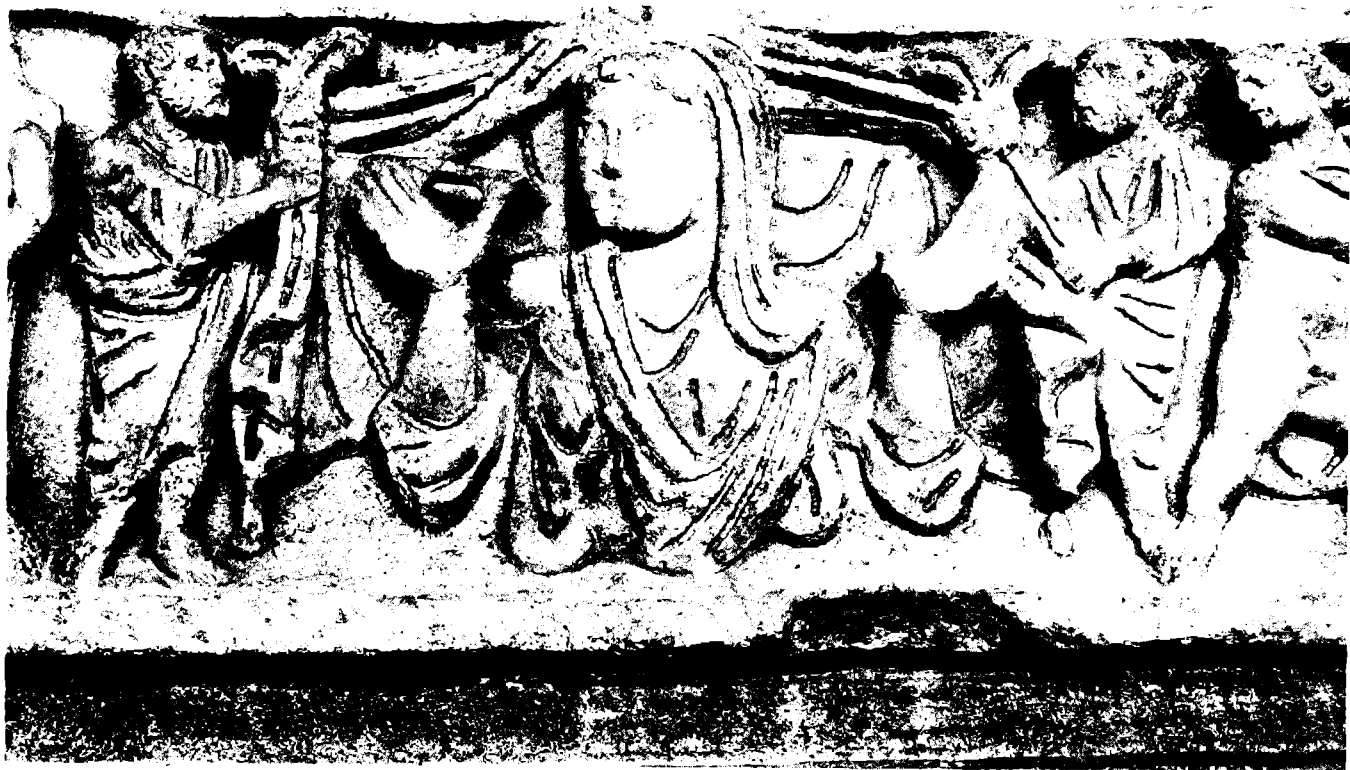


















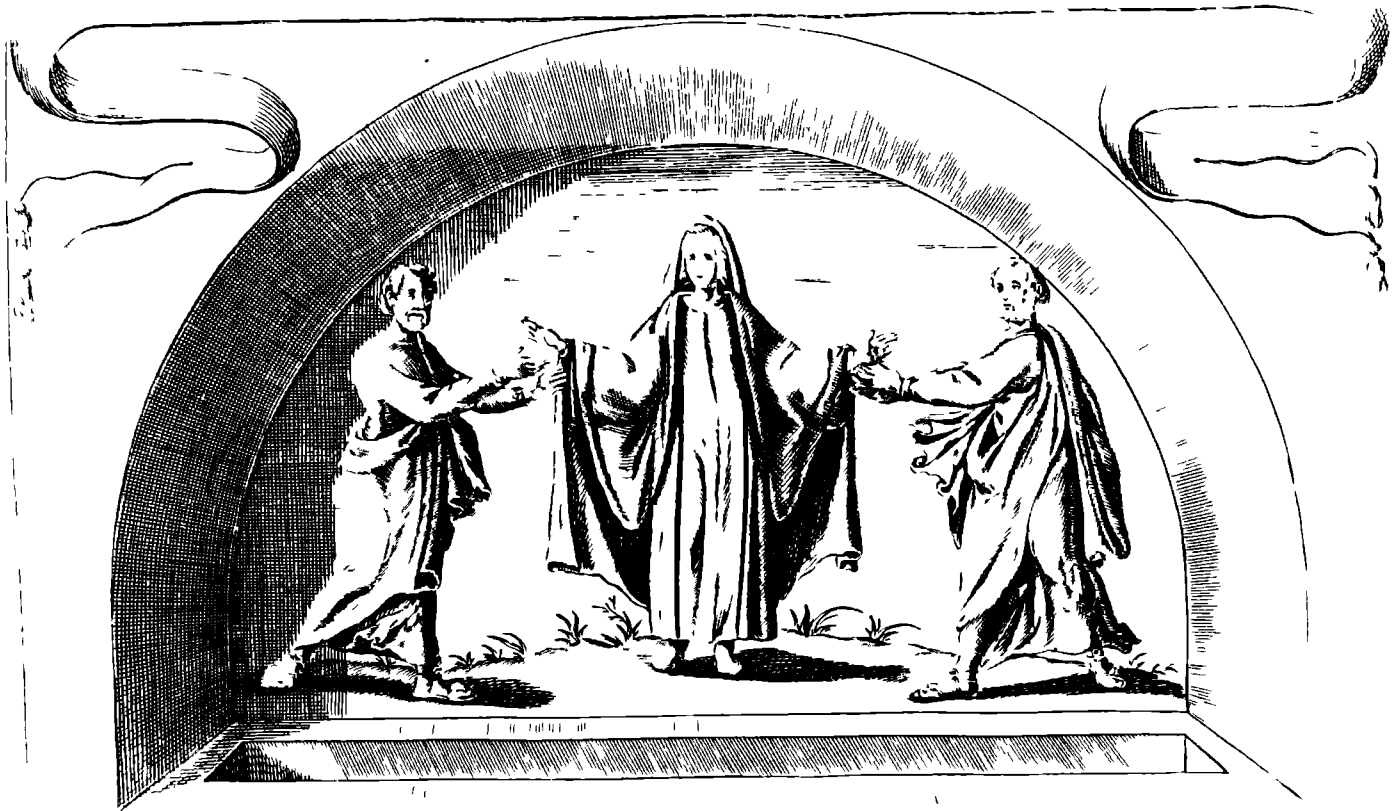
















#### Catacombe di Domitilla

A cubicolo posto dietro l'abside della Basilica di S. Nerone ed Achilleo in vicinanza del Sepolcro di S. Petronilla

#### Catacombes de Domitille

Arcosole d'une chambre sépulcrale située derrière l'abside de la Basilique des Sts Nerone et Achillee près de la tombe de S. le Petronille

#### Catacombe of Domitilla

Arco solom of a cubicle placed behind the apse of the Basilica of Sts. Neerone and Achilleus near the sepulchre of St. Petronilla

#### Domitillaakatakomben

A solomeren hirtel. m. schiedndi Chen Toterkomr de L. S. kade. h. h. h. eo und Achilleo in der Nähe des Grates der h. Petronilla

#### Catacumbas de Domitilla

Arco solom de n. os. a. o. d. a. d. at. d. la. B. s. d. lo. S. s. N. o. Aquilone. ce. ca. del. Sepulcro de S. Petronilla



























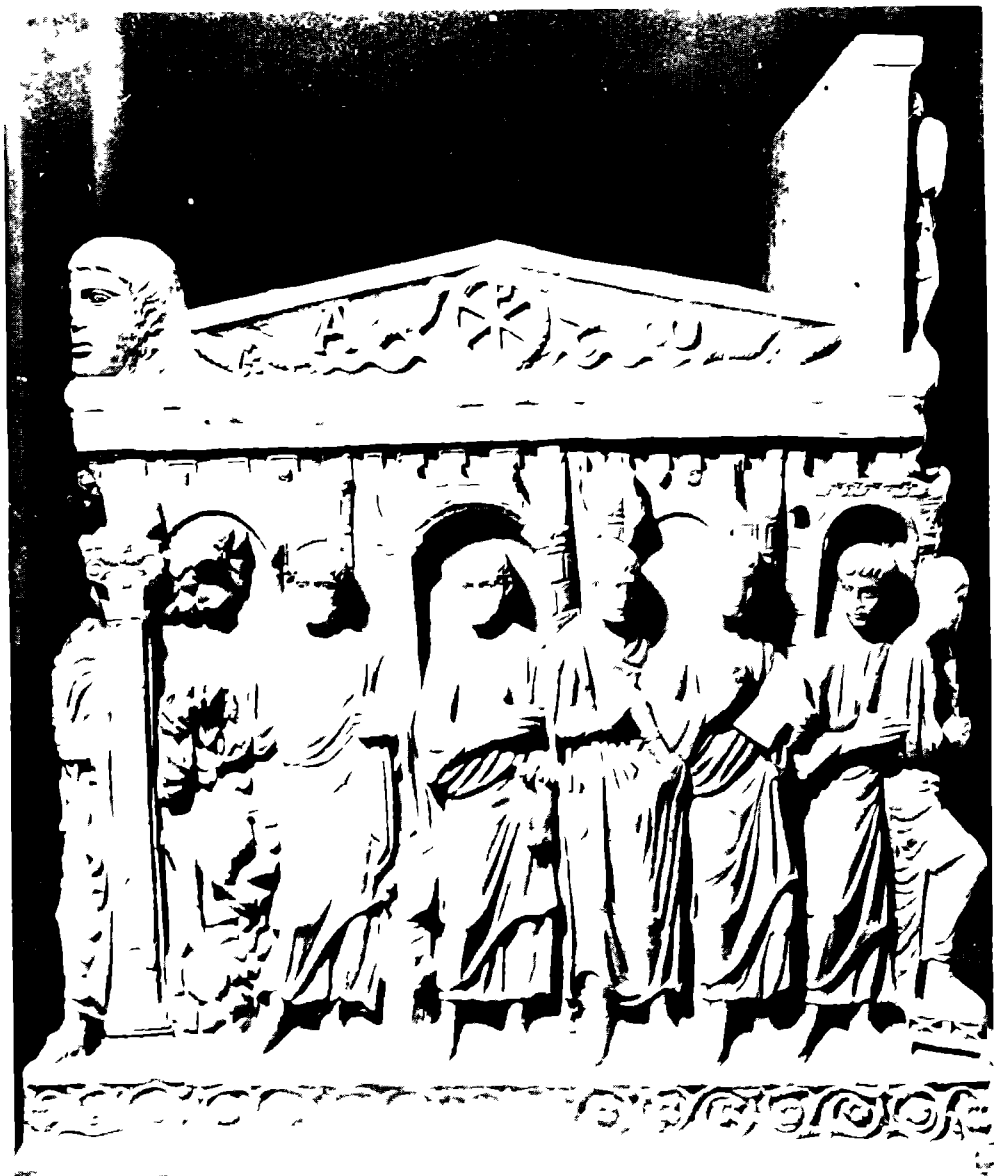


53



52



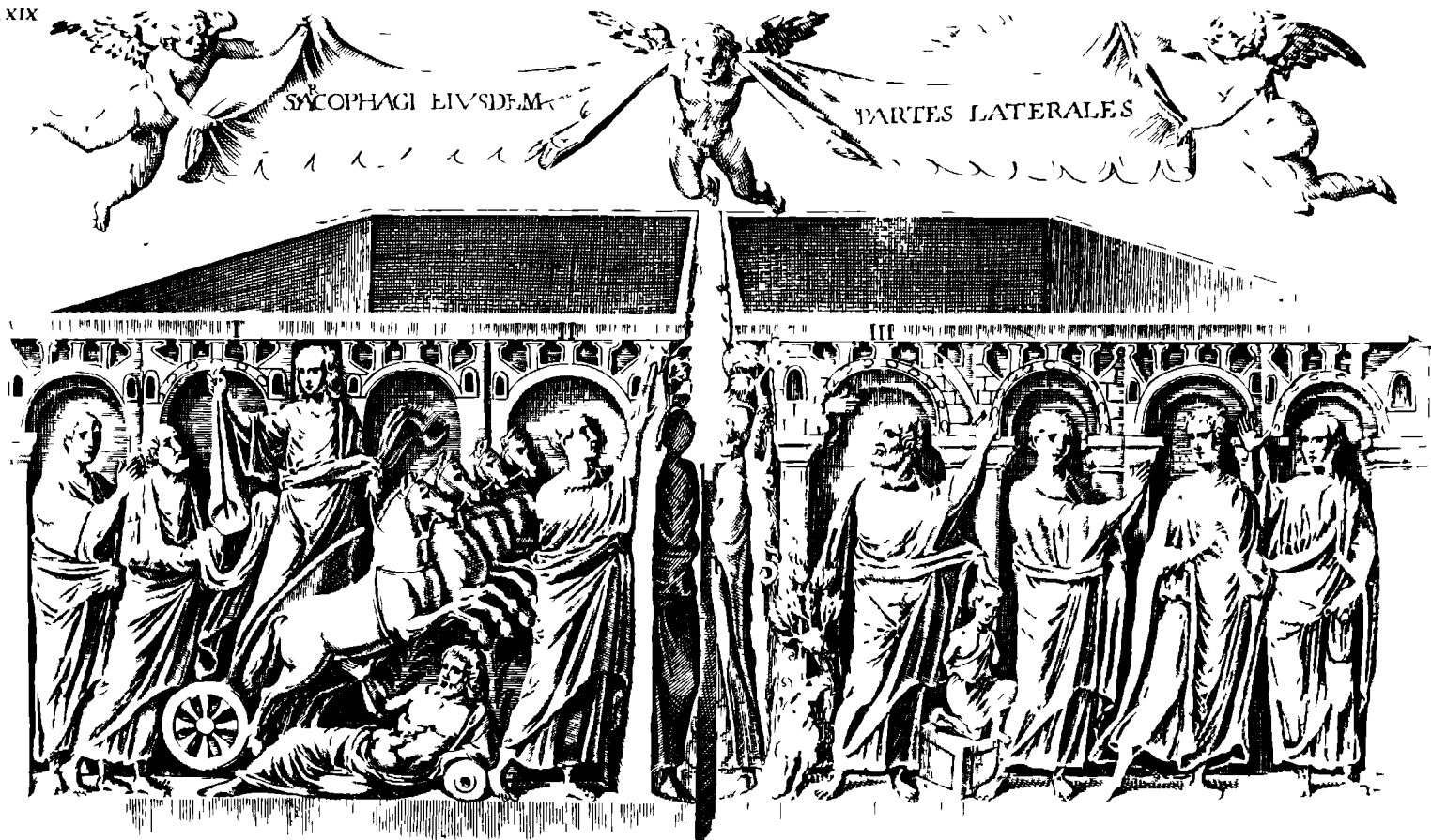


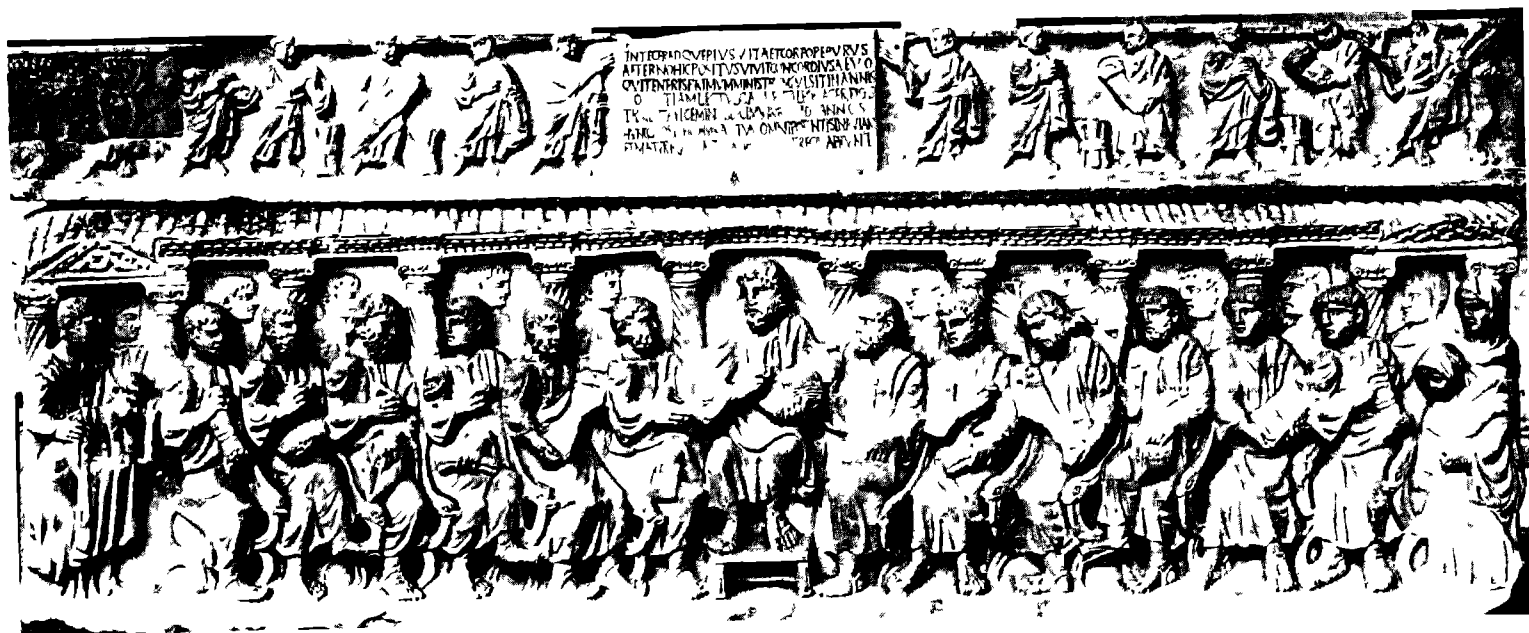


XXVIII

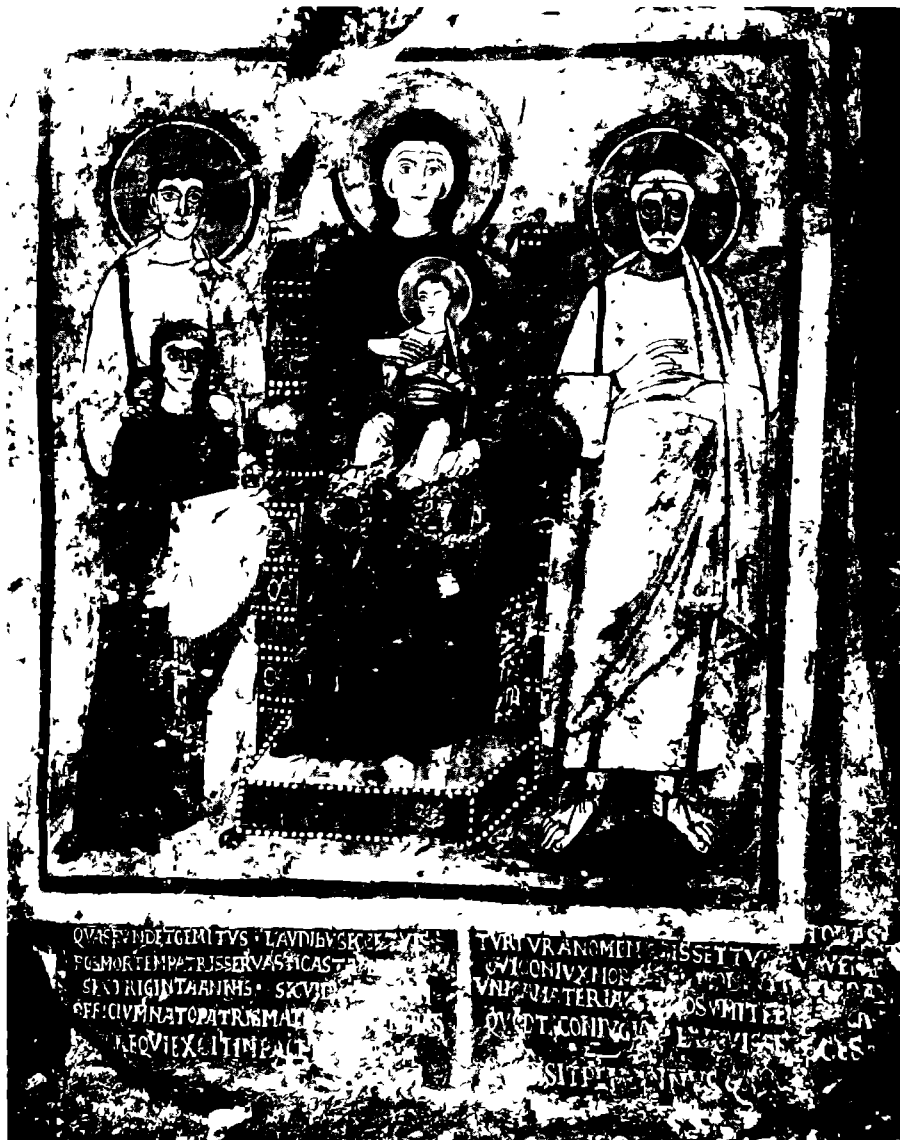
SARCOPIAGVS MARMOREVS EX VATICANO COEMETERIO EFFOSSVS

















63



64





4 FOSROTOFIMVS ↻

*In septimo sacello*

[illegible]









LIJST VAN DE AFBEELDINGEN

1. Detail van een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano, Rome. De dode met een boekrol in de hand. Cat. I, 29. Eigen foto.
2. Detail van een sarcofaag in de dom van Arezzo. De dode tussen een muze en een leraar. Zie p. 157, n. 2. Eigen foto.
3. Detail van een sarcofaagdeksel in het Museo Pio Cristiano, Rome. "Crispina" met een geopende boekrol in de hand. Cat. I, 45. Eigen foto.
4. Detail van een sarcofaagdeksel in het Musée Lapidaire Chrétien te Arles. Portretclipeus, vastgehouden door twee eroten. Cat. I, 4. Foto: DAI 60.1703.
5. Fragment van een sarcofaag in de S. Lorenzo fuori le Mura te Rome. "Clipeus" met het portret van een jonge man, Jona. Cat. I, 75. Foto: PCAS Lor S 6.
6. Detail van een sarcofaag in de S. Prassede te Rome. "Clipeus" met het portret van een jonge man, rustende Jona. Cat. I, 79. Foto: PCAS R 433.
7. Detail van een sarcofaagdeksel in het Museo Pio Cristiano, Rome. Buste voor een "parapetasma", kop niet af. Cat. I, 46. Eigen foto.
8. Grafsteen van "Severa", Museo Pio Cristiano, Rome. Het portret van de dode, de aanbidding door de Drie Magiërs. Cat. I, 140. Foto: PCAS La C 38.
9. Arcosoliumfresco in de catacombe van S. Severo te Napels. De dode tussen Petrus en Paulus en twee andere heiligen. Boven het hoofd van de dode een krans. Cat. I, 118 = IV, 13. Foto: ACHELIS, pl. 34.
10. Mozaïek in de lunet van het "arcosolium van de Africaanse bisschop" in de catacombe van de H. Januarius te Napels. "Clipeus" met het portret van een bisschop met een evangeliëcodex in de handen. Cat. I, 131e. Foto: PCAS Nap B 29.
11. Detail van de sarcofaag in de S. Maria Antica te Rome. Orante en filosoof, koppen niet af. Cat. I, 78 = II, 142. Foto: DAI 59.1474.
12. Friessarcofaag in het Thermenmuseum, Rome. Scènes uit het Oude en Nieuwe Testament. Op het deksel in twee "clipei" de portretten van het overleden echtpaar. Cat. I, 83 = II, 150. Foto: DAI 57.72.
13. Fragment van een sarcofaagdeksel in het Museo Pio Cristiano, Rome. De portretten van het overleden echtpaar voor een "parapetasma". Cat. I, 43 = II, 85. Eigen foto.
14. Mozaïek uit de catacombe van Cyriaca in het Museo Pio Cristiano, Rome. Portret van "Simplicia Rustica". Cat. II, 301. Eigen foto.
15. Mozaïek uit de catacombe van Cyriaca in het Museo Pio Cristiano, Rome. Clipeusportret. Cat. I, 132. Eigen foto.

16. Fresco in het binnenwelfvlak (links) van een "arcosolium" in de catacombe van Marcellinus en Petrus, Rome. De dode als orante. Cat. II, 280. Foto: PCAS Lau F 32.
17. Fresco in het binnenwelfvlak (rechts) van een "arcosolium" in de catacombe van Marcellinus en Petrus, Rome. De dode met een geopende "codex". Cat. I, 125. Foto: PCAS Lau F 29.
18. Fresco in de lunet van een "arcosolium" in de catacombe van Marcellinus en Petrus, Rome. De dode verkwikt met drank. Cat. IV, 2. Foto: PCAS Lau F 28.
19. Sarcofaag in de Cortile del Belvedere (Vaticaan). Het overleden echtpaar aan weerszijden van de Hadespoort. Zie p. 115. Eigen foto.
20. De z.g. "Livia" in de Sala dei Busti (Musei Vaticani). Zie p. 111-112. Eigen foto.
21. Fragment van een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano, Rome. Orante met wierookofferaltaar. Zie p. 118. Eigen foto.
22. Sarcofaag in het Museo Comunale te Velletri. Orante, twee herders, zittende "lezer", Daniël, Jona-cyclus, Adam en Eva, Noach, broodvermenigvuldiging. Cat. II, 218. Foto: PCAS W Vel 1.
23. Sarcofaag van "Marcia Romania Celsa", ontdekt in januari 1974. Arles, Musée Lapidaire Chrétien. In het midden een orante tussen twee apostelen. Cat. II, 20. Foto: éditions photographiques Auguste Allemand.
24. Sarcofaag van "Floria", Zaragoza, Sta. Engracia. In het midden een orante die door een hand uit de hemel bij de pols wordt gevat, links een orante tussen twee apostelen. Cat. II, 220. Foto: WS 229, 8.
25. Sarcofaag van "Licinius Honorius", 366, S. Lorenzo fuori le Mura te Rome. In het middelste paneel de dode als orante, in het linker paneel een "togatus" met een boekrol ("beroepsportret" van de dode?), in het rechter paneel een acclamerende apostel. Cat. II, 138. Foto: PCAS Lor S 1.
26. Strigilisarcofaag in Saint-Maximin. Christus en de dode, twee acclamerende apostelen. Cat. II, 204. Foto: PCAS W Max 7.
27. Detail van een strigilisarcofaag te Casauria. Orante (dode of Susanna) tussen twee staande mannelijke gestalten. Cat. II, 31. Foto: DAI 72.2512.
28. Detail van een sarcofaag in de S. Lorenzo fuori le Mura te Rome. Orante in een "clipeus", genezing van de lamme. Cat. II, 136. Eigen foto.
29. Detail van een sarcofaag in het museum bij de S. Sebastiano te Rome. "Clipeus" met twee oranten aan weerszijden van een kruis. Cat. II, 94. Foto: PCAS Seb S 97.
30. Detail van het deksel van een sarcofaag in het Museo Pio Cristiano, Rome. Buste van een orante voor een "parapetasma" dat opgehouden wordt door twee baardige gestalten, gekleed in tunica en pallium. Cat. II,



79. Eigen foto.
31. Fresco op een arcosoliumfaçade (links boven) in de catacombe van Marcellinus en Petrus, Rome. Vrouwelijke orante. Cat. II, 284. Foto: PCAS Lau L 3.
32. Fresco op een arcosoliumfaçade (rechts boven) in de catacombe van Marcellinus en Petrus, Rome. Mannelijke orante. Cat. II, 284. Foto: PCAS Lau L 2.
33. "Arcosolium" in het Coemeterium Maius, Rome. Arcosoliumfaçade: orante, de Drie Jongelingen, Jona; lunet: orante, maaltijd, de Wijze Maagden; archivolt: criofoor, Adam en Eva, Daniël. Cat. II, 272-273. Foto: J. WILPERT, "Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche", Freiburg i.Br. 1892, pl. 2, 5.
34. Lunetfresco in het Coemeterium Maius, Rome. Moeder en kind. Cat. II, 269. Foto: PCAS Mag C 1.
35. Fresco in het binnenwelfvlak (links) van een "arcosolium" in het Coemeterium Maius, Rome. Vrouwelijke orante. Cat. II, 270. Foto: PCAS Mag C 7.
36. Fresco in het binnenwelfvlak (rechts) van een "arcosolium" in het Coemeterium Maius, Rome. Mannelijke orante. Cat. II, 270. Foto: PCAS Mag C 5.
37. Lunetfresco in de catacombe van Thraso, Rome. Echtpaar in orantenhouding, melkemmer. Cat. II, 291. Foto: WK 163, 2.
38. Niet meer bestaand "arcosolium" in de catacombe van Cyriaca, Rome. Vrouwelijke orante (de dode of Susanna) tussen twee mannelijke gestalten. Cat. II, 248. Foto: BOTTARI, II, pl. 130.
39. Lunetfresco in de catacombe van Domitilla, Rome. "Veneranda" in orantenhouding en de martelares Petronilla. Cat. II, 260. Foto: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
40. Lunetfresco in de catacombe van St.-Hermes, Rome. Christus als rechter, twee heiligen als voorsprekers, de dode in orantenhouding. Cat. II, 263. Foto: WK 247.
41. Fresco bij een loculusgraf in de catacombe van Priscilla, Rome. Een echtpaar in orantenhouding en een kind. Tekening van BOSIO. Cat. II, 288. Foto: WILPERT, "Copien", pl. 27.
42. Fresco's bij een loculusgraf in de "catacomba dei Giordani", Rome. Twee vrouwelijke oranten, Jona, rotswonder. Cat. II, 265. Foto: PCAS Ior C 2.
43. "Cubicolo della velata" in de catacombe van Priscilla, Rome. Orante, moeder met kind, een niet met zekerheid te identificeren scène ("velatio nuptialis"?). Cat. II, 289. Foto: PCAS Pri L 5.
44. Lunetfresco in de catacombe van de H. Januarius te Napels. De H. Januarius tussen "Nicatiola infans" en "Cominia". Cat. II, 239. Foto: ACHELIS, pl. 38.

45. Lunetfresco in de catacombe van de H. Januarius te Napels. "Ilarias", "Theotecnus" en "Nonnosa" als oranten tussen brandende kaarsen. Boven het hoofd van Nonnosa een krans. Cat. II, 237 = IV, 11. Foto: ACHELIS, pl. 32.
46. "Arcosolium" in de catacombe van de H. Januarius te Napels. Bekransing van de overledene in orantenhouding. Cat. II, 238 = IV, 12. Foto: ACHELIS, pl. 33.
47. Fresco in een grafkapel in Antinoë. "Theodosia" tussen de H. Colluthus en de H. Maria. Cat. II, 231. Foto: M. SALMI, "I dipinti paleocristiani di Antinoë", in: "Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini", Firenze 1945, pl. h.
48. Grafmozaïek uit Tabarka in het Bardo-museum te Tunis. "Elia" in orantenhouding. Cat. II, 331. Foto: DAI 63.366.
49. Grafsteen van de negenjarige "Maximinus", S. Maria in Trastevere, Rome. De dode in orantenhouding. Cat. II, 413. Eigen foto.
50. Grafsteen van de vierjarige "Criste" in de catacombe van Domitilla, Rome. Criste als orante, toegedronken door haar vader "Cristor". Cat. II, 462 = IV, 5. Foto: PCAS Dom Tl 184.
51. Grafsteen van "Caricus", museum in Aquileia. De dode, gekleed in een "chlamys", in orantenhouding. Cat. II, 365. Foto: WILPERT, "Inscripten", 50.
52. Koptische stèle uit Faiyum in de Ermitage te Leningrad. Orante. Cat. II, 610. Foto: WESSEL, "Kopt. Kunst", afb. 3.
53. Koptische stèle uit Giza in de Staatliche Museen te Berlijn. Orante. Cat. II, 588. Foto: WESSEL, "Kopt. Kunst", afb. 79.
54. Detail van een sarcofaag in de S. Lorenzo te Florence. Christus vereerd door zes figuren. Zie p. 204 vv. Eigen foto.
55. Linker zijkant van de sarcofaag in de S. Ambrogio te Milaan. Offer van Abraham, de dode en drie begeleidende gestalten. Cat. III, 7. Foto: WS 189, 1.
56. Voorzijde van een sarcofaag in de St.-Pieter, Rome. Christus "legem dans" geacclameerd door de apostelen. Het overleden echtpaar aan de voeten van Christus. Cat. III, 13. Foto: BOTTARI, I, pl. 28.
57. Linker en rechter zijkant van een sarcofaag in de St.-Pieter, Rome. Hemelvaart van Elia, Mozes die de Wet ontvangt, offer van Abraham, de dode en twee begeleiders. Cat. III, 13. Foto: BOTTARI, I, pl. 29.
58. Sarcofaag van "Concordius", Musée Lapidaire Chrétien te Arles. Christus en de apostelen, op de hoeken een diepgebogen mannelijke en vrouwelijke gestalte. Cat. III, 3. Foto: DAI 60.1712.
59. Een niet meer bestaand fresco in de Catacomba di Vigna Cassia te Syracuse. Christus tussen Petrus en Paulus, en de knielende dode ("Marcia"). Cat. III, 18. Foto: O. GARANA, "Le catacombe Siciliane", Palermo 1961, pl. 3.

60. Fresco van "Turtura" in de catacombe van Commodilla, Rome. Maria met het Kind tussen Felix en Adauctus, Turtura. Cat. III, 16. Foto: PCAS Com B 3.
61. Lunetfresco in de catacombe van S. Gaudioso te Napels. Petrus, een andere heilige en de dode. Cat. III, 15. Foto: ACHELIS, pl. 39.
62. Linker zijkant van een stadspoortsarcofaag, Mantua, kathedraal. "Dextrarum iunctio". Cat. IV, 27. Foto: DAI 59.950.
63. Detail van de achterkant van de sarcofaag van "Catervius", Tolentino, kathedraal. "Dextrarum iunctio" binnen een "clipeus". Cat. IV, 68. Foto: WS 94, 1.
64. Detail van de sarcofaag van "Adelfia" in het Museo Nazionale te Syracuse. Echtpaar in een schelpvormige "clipeus". Cat. IV, 67. Foto: DAI 71.862.
65. Lunetfresco in de catacombe van de H. Januarius te Napels. Man, vrouw en vier kinderen in een "clipeus". Cat. IV, 72. Foto: ACHELIS, pl. 31.
66. Niet meer bestaand fresco in de "catacomba dei Giordani", Rome. "Fossor Trofimius". Tekening gemaakt in opdracht van A. CIACCONIO. Cat. IV, 77. Foto: DACL, V, 2, 2075-2076.
67. Detail van een sarcofaag in het British Museum te Londen. Jona rustend onder de "cucurbita". Cat. IV, 105. Eigen foto.



## SUMMARY

The oldest examples of Early Christian art that have been preserved for us are in fact largely those from funerary art. Thus we can expect that the image of the dead person will frequently occur. After taking an inventory we see that the dead person occurs approximately nine hundred times. One can therefore definitely speak about the dead person as a chief figure in Early Christian art.

The different ways in which the deceased is represented are dealt with one by one in successive chapters and sections. Each chapter or section begins with an inventory of the surviving examples. After that there is a general description of the particular type of funerary image under discussion, and attention is focused on the origin of the particular type and its adaptation in profane and Christian art. Finally there is a discussion of the context of this stereotyped image and of any inscriptions which may possibly accompany it.

The different categories of funeral portraits determine the division of the book. First we deal with the dead person holding a book, then the deceased as orant, next the dead person as adorant (kneeling): in this way the historical sequence of these types is also reflected. The last chapter is devoted to the remaining images of the deceased: refreshed ("in refrigerio"), crowned, the deceased married couple and the deceased represented as practising a particular profession.

My conclusions can be summarized here in the five following points.

1. That the depiction of the deceased definitely plays a major role is evident from the number of times it occurs. Furthermore this can be supported by the central position that is reserved for this image: often the deceased is portrayed in the middle of the composition and the image is separated from its surroundings - and thereby brought forward and accentuated - by use of the "clipeus", the "parapetasma", or by two accompanying figures.

2. The portrait of the deceased is usually idealized. It seldom happens that the deceased is portrayed realistically. But the number of unfinished heads, clearly destined to be portraits, is rather large. We can also speak of individualization when for example an orant is clearly a male, or a child. In general the portrait idealizes by representing older people as younger, and very small children as older than they in fact were. Furthermore the deceased is idealized by using certain stereotyped attributes, gestures and attitudes; in this context we should mention the scroll and the pallium, the orant gesture, the attitude of the small kneeling figure at the feet of Christ, and the "dextrarum iunctio". These are time-honoured conventions which are nevertheless used to characterize the dead individual, even if it is in a traditional and somewhat impersonal way. When the deceased is represented as a seated philosopher or as a standing teacher (in the attitude of the "youth from Eretria" or the muse Calliope), in each case with a "rotulus" as his attribute, then the intention is that people want him remembered as a cultured person, in some cases as a follower of the "true philosophy", namely that of Christ. The virtue of "pietas" is represented by having the deceased person assume a praying attitude.

Moreover, not all orants or "palliati" with a scroll are actually deceased persons. Most of the orants in catacomb frescos are symbolic figures. Less than thirty percent represent deceased people. A number of criteria are used to determine whether an orant can be seen as representing a particular deceased person: for example, the presence of an inscription, the place where the figure is found, or the group in which it is found.

3. All the above-mentioned stereotypes are of pre-Christian profane origin, which the Christians assimilated without any difficulty. As far as the portrait of the deceased is concerned the specific Christian content can be seen in the preference for certain elements and the avoidance of others. Any mythological or heroic characterization of the deceased is avoided, while neutral and restrained stereotypes are preferred with a special preference for the orant figure. About two-thirds of the Christian

representations of dead persons show the deceased in the orant attitude. There are certainly signs of a growing christianization, which is expressed in the choice of the type of funeral portrait and the context in which the deceased is represented. First of all there is the seated or standing figure with a book, in a group of philosophers or people devoted to the muses. Moreover if this figure is accompanied also by a shepherd carrying a sheep on his shoulders, or by an orant, then it is quite possible that the deceased is a Christian; only the addition of bible scenes can be taken as sure evidence. Somewhat later we find the orant surrounded by the "miracula Christi". The philosopher has made way for the pious person. The bucolic figure, who can symbolize the peace that has been mediated by Christ, is replaced by Christ, who, on the Constantinian frieze sarcophagi, is beginning his public life specifically as a miracle worker. Finally the evangelical wonder worker is replaced by the apocalyptic "basileus". Christ is found in the centre looking out and inviting adoration. The deceased has assumed the attitude of a conquered barbarian kneeling with his hands stretched out to the emperor. Instead of being the central figure the deceased has now become a small, bent figure somewhere to the side of Christ. Christ has taken the place of the deceased.

4. Concerning the function of the funerary art and in particular of the portrait of the deceased we can state that people decorated the house of the deceased as they would their own houses. All kinds of motives play a role here. One of them is the need that the tomb be recognizable. The inscription, in which the deceased is mentioned, and the portrait of the deceased mark the grave as his. The decoration of the monument was also designed to honour both the deceased and his family. There is reference to the profession and status or to the virtues of the deceased: those things for which he was known in society and in his family. Besides being a memorial and sign of respect the grave is also a sign of hope. A wise and pious life holds much promise for the future. But above all hope is anchored in the figures that surround the deceased or in that which is symbolized by these figures. The deceased is one who has been saved. Next to him stands the shepherd who incarnates the idea of paradisal peace; salvation

and redemption are suggested by the figures of Noah, Daniel, Susanna, the three young men in the furnace, and further by the miracles which refer to the life-giving water of baptism and the life-giving food of the eucharist; and finally by the figure of Christ of the Parousia.

5. The Early Christian funerary art cannot be taken as a direct illustration of different representations of the hereafter. One cannot localize the pre-resurrection situation of the deceased - in the underworld or already in Heaven - from the reliefs on sarcophagi or from the frescos in catacombs. The orant, for example, is praying neither for protection against the danger that may come to it from the demons in the air, as the soul climbs towards Heaven, nor for salvation from an uncertain situation in the underworld. The orant attitude pictures the deceased as pious, open to what the figure of Christ represents for him, namely new life that begins in baptism and is not ended by death.





## CURRICULUM VITAE

Petrus Canisius Joannes van Dael, geboren 16 april 1937 te Rotterdam. 1949-1955 gymnasium (alfa) te Den Haag. 1958-1961 filosofie te Nijmegen (Berchmanianum). 1962-1968 kunstgeschiedenis te Nijmegen. In 1969 een stagebeurs van zes maanden voor het Nederlands Instituut te Rome. Colleges iconografie gelopen aan het Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. 1969-1973 theologie aan de Katholieke Theologische Hogeschool te Amsterdam. Meegewerkt aan een inventarisatie van het kerkelijk kunstbezit in het bisdom Rotterdam. 1972-1974 verblijf in Rome. Sinds 1975 wetenschappelijk medewerker kunstgeschiedenis (beeldende kunst van de middeleeuwen) aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Sinds 1976 bestuurslid van de stichting Museum Amstelkring te Amsterdam.

1. Bij de interpretatie van de oudchristelijke grafkunst dient men uit te gaan van de verschillende functies van het grafmonument (huis van de dode, gedenkteken, ereteken, teken van hoop) en houde men rekening met de centrale plaats die de afbeelding van de dode vaak inneemt in de decoratie van het graf.
2. Dat het christelijk geloof geen eigen visuele kunstvormen met zich meebracht, maar deze via een proces van schifting, keuze, aanvulling en omvorming uit de bestaande vormen ontwikkelde, valt onder meer te illustreeren met de geschiedenis van de figuur van de dode in de vroegchristelijke kunst.
3. Tengevolge van de geleidelijke sacralisering van de oudchristelijke kunst in de vierde eeuw neemt de nadruk af waarmee het portret van de dode wordt gepresenteerd in de decoratie van het grafmonument.
4. De vraag of de figuur van de dode in de oudchristelijke kunst ofwel naar het voorbije leven ("retrospectief") ofwel naar een toekomstige toestand ("prospectief") verwijst, kan een vals dilemma inhouden.
5. Er zijn in de vroegchristelijke grafkunst geen visuele parallellen aan te wijzen van de soms drastisch concretiserende literaire beschrijvingen van de toestand van de ziel tussen dood en opstanding.
6. De betekenis van de orantenhouding in de oudchristelijke kunst dient niet al te zeer te worden gespecificeerd, bijvoorbeeld als smeekgebed of dankgebed. Het orantengebaar duidt primair op een algemene houding van gericht zijn op God. Dit geldt zowel voor de bijbelse oranten (Noach, de Drie Jongelingen enz.) als voor de dode-oranten.
7. Bij de vroegchristelijke herderfiguur met het schaap op de schouders (criofoor) dient men niet alleen voorzichtig te zijn met de term "Goede Herder", maar ook met de term "humanitas", zoals Th. KLAUSER deze gebruikt (o.a. in JbAC 1 (1958) 31; 8-9 (1965-1966) 126-127). Deze termen verwijzen naar bepaalde interpretaties van een figuur die in de eerste plaats een bucolisch idee van welbehagen vertegenwoordigt.
8. Wanneer Paulinus van Nola als "consolator" optreedt (ep. XIII; carmen XXXI: CSEL XXIX, 84-107; XXX, 307-329), brengt hij niet het voortbestaan van de ziel als troostgrond naar voren, maar het verrijzenisgeleuf en de hoop op de opstanding.
9. In verband met de algemeen aanvaarde stelling van de gebedsoorsprong van de Apostolische Geloofsbelijdenis is een veelbetekenend argument verwaarloosd, namelijk dat de woorden  $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma \pi\alpha\tau\acute{\epsilon}\rho \pi\alpha\nu\tau\omicron\chi\rho\acute{\alpha}\tau\omega\varsigma$ , resp. "deus pater omnipotens", in deze combinatie in het Nieuwe Testament ( $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma \pi\alpha\tau\acute{\epsilon}\rho$ ,  $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma \pi\alpha\nu\tau\omicron\chi\rho\acute{\alpha}\tau\omega\varsigma$ ) en bij de oude Vaders vrijwel uitsluitend in plechtige gebedsformules en verwante teksten voorkomen, en nog in de vierde eeuw bij sommige auteurs hoofdzakelijk tot het taalgebruik van het plechtige gebed beperkt blijven.

10. Omdat vooral beeldvijandige bewegingen hebben gevoerd tot bezinning op het functioneren van afbeeldingen, behoort ook de bestudering van het verschijnsel iconoclasme en van de reacties hierop tot de taken van de kunsthistoricus.
11. De leemte tussen antieke apotheosevoorstellingen waarbij de dode door twee figuren naar boven wordt gevoerd, en middeleeuwse voorstellingen van engelen die de ziel naar de hemel dragen, welke sinds de 11de-12de eeuw veel voorkomen in de westerse kunst (sterven van heiligen, grafmonumenten), kan ten dele worden opgevuld niet alleen door te wijzen op de byzantijnse Koimesis, maar ook op het feit dat engelen als zielebegeleiders reeds voorkomen in de oudste teksten van de westerse dodenlierturgie (7de-8ste eeuw, "occurrere angeli Domini suscipientes animam eius", "in paradisum deducant te angeli").
12. Waar Ch. DE TOLNAY bij zijn interpretatie van de gewelffresco's in de Sixtijnse kapel spreekt van God als idee van de mens, en van de geboorte van God uit de oorspronkelijke chaos, gaat hij niet uit van het godsbeeld dat Michelangelo en zijn opdrachtgever gehanteerd hebben.  
Ch. DE TOLNAY, "The Sistine Ceiling", Princeton, 1945, 1969, 40, 42-43; Art Bulletin 35 (1953) 258.
13. Het gedicht "The Burning Babe" van de jezuïet Robert Southwell (1561-1595) is een vrij vroege illustratie van de voorstellingswereld waarin het Jezus-kind en de gepersonifieerde goddelijke liefde sterk met elkaar in verband worden gebracht, hetgeen in de jaren 1620-1630 een uiting vindt in de religieuze liefdesemblematiek.
14. Bij alle aandacht die terecht de verzorging van het kleine monument ten deel valt, mogen we niet vergeten dat als een van de meest dreigende situaties op het gebied van de monumentenzorg moet gelden de toekomst van een aantal kerkgebouwen, waarbij, niet alleen vanwege de oorspronkelijke functie, maar ook uit historisch en artistiek oogpunt, het inwendige, met alle door plaatsing en bestemming daarbij behorende onderdelen, minstens zozeer onze aandacht verdient als het uitwendige.
15. De nadruk die in de nota "Naar een nieuw museumbeleid" ('s-Gravenhage 1976) gelegd wordt op de presentatie van het museumbezit en op educatieve werkzaamheden kan niet anders dan ineffectief blijven als deze niet gepaard gaat met een corresponderende aandacht voor de andere facetten van het museumwerk, nl. het verwerven, conserveren, restaureren en wetenschappelijk bewerken van het museumbezit.

P.C.J. van Dael

6 oktober 1978



